BnF Gallica

Iconographie de la Vierge, type principal de l'art chrétien depuis le IVe jusqu'au XVIIIe siècle, par Édouard Laforge

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

BnF Gallica

Laforge, Édouard. Iconographie de la Vierge, type principal de l'art chrétien depuis le IVe jusqu'au XVIIIe siècle, par Édouard Laforge. 1863.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

ICONOGRAPHIE

DE LA VIERGE.

V 15581

NUT7-2012

C.

ICONOGRAPHIE

DE LA VIERGE

TYPE PRINCIPAL DE L'ART CHRETIEN

DEPUIS LE IVe JUSQU'AU XVIIIe SIECLE,

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

PAR

EDOUARD LAFORGE.

DÉPOT LÉGAL
Rhône
N° 335
1863

LYON

IMPRIMERIE DE LOUIS PERRIN

M D CCC LXIII.

1863

INTRODUCTION

UNE des plus fortes preuves de l'existence de l'Etre Suprême se tire de l'assentiment de l'universalité des hommes à reconnaître un Dieu, n'importe sous quel nom, n'importe de quelle nature. Une des plus fortes raisons qui motivent aussi l'intérêt qui s'attache à Marie, le culte qu'on lui rend généralement, est l'ensemble des attributs qui entourent sa personne & qui l'élèvent d'autant plus dans l'esprit des nations civilisées que l'histoire d'aucun peuple, les fictions d'aucun poëte, aucune des fables de l'ingénieux paganisme n'ont jamais fourni un type qui puisse approcher de celui de la Vierge.

Les masses, dont l'opinion ne se trompe pas, l'appellent Sainte-

Vierge — pleine de grâce, — Mère de Dieu, — ſanctuaire ou épouſe de l'Eſprit-Saint, — reine des anges, — reine des ſaints, — temple vivant du Dieu vivant & de mille autres appellations que font inſtantanément éclore, comme des fleurs jetées aux pieds de ſes autels, la piété & l'amour qu'on lui porte.

Pour comprendre la grandeur des mérites de Marie, le preſtige qui s'attache à elle & ſurtout le motif de l'honneur exceptionnel que lui rendent ſpécialement les perſonnes de ſon ſexe, il faudrait expoſer ce qu'était la femme avant la naiſſance de Marie, avant l'accompliſſement de la miſſion qui lui était aſſignée de toute éternité & apprécier ce que cette moitié du genre humain a acquis en dignité, en grandeur, par celle qui s'eſt tant abaiſſée, qui s'eſt tant humiliée.

Communément regardée, par les yeux de la prévention, comme la ſource du mal, la femme était nulle pour l'influence du bien; conſtamment dominée par l'idée de l'aſſujettiſſement auquel elle avait été ſoumiſe comme première expiation d'une première faute, ſon rôle était de ſervir, ſa récompenſe d'aimer la main de fer qui s'appeſantiſſait ſur elle; & l'homme, qui lui devait tout, qui ne pouvait ſe paſſer d'elle, ne la regardait que comme un beau mal, *mais un mal néceſſaire, qu'il lui était impoſſible d'éloigner de lui.*

Le type féminin religieux, dans l'antiquité païenne, était Vénus; Vénus, qui n'était ni vierge, ni épouſe, ni mère, ni fille, ni ſœur, ni rien de ce que peut être la femme en bien, mais qui était tout ce qu'elle peut être en mal. Dépouillée de toute qualité morale, comme de tout voile, armée de tous les attraits, de tous les appas ſéducteurs dont le roi des poëtes avait compoſé

ſa ceinture, elle était la plus victorieuſe de toutes les divinités, la dominatrice des dieux & des hommes, qu'elle couvrait de honte après leur défaite, en les attelant à ſon char triomphal.

Qu'on juge, dit l'auteur du Plan divin, *de l'influence que ce type de la femme devait exercer ſur ſon ſexe & par lui ſur les mœurs, par le culte infâme qu'il recevait à Chypre, à Samos, à Corinthe, au mont Erix, où il était deſſervi dans des temples magnifiques, par des milliers de courtiſanes.*

Tirons un voile ſur cette abjection, ſur cet abîme de dégradation où la femme était tombée. C'eſt aſſez faire preſſentir la néceſſité, pour toute l'eſpèce humaine, de trouver, au ſein d'une religion régénératrice, une femme, modèle ſpécial de ſainteté & de dignité, qui relevât ſon ſexe de la boue & lui rendît, à côté de l'homme, la place que lui deſtinait le Créateur & d'où l'avait fait deſcendre une coupable faibleſſe.

La Vierge paraît; elle eſt ornée de toutes les qualités phyſiques & morales, de tous les dons de la nature, de tous les charmes qui captivent, qui ſubjuguent les cœurs, tout en inſpirant un reſpect, une vénération qui ne s'expliquent que par le beau, le grand, le noble, le parfait qui ſe trouvent en elle & qui rejailliſſent ſur tout ſon ſexe, afin que, par elle, il ſoit relevé, réhabilité, ennobli, comme le ſexe de l'homme le ſera par l'Adam nouveau, le Chriſt, le Sauveur du monde.

C'eſt une femme; elle a tous les avantages, tous les priviléges de la femme, elle n'en a point les défauts. A ſon apparition, elle eſt ſaluée avec enthouſiaſme, par la moitié du genre humain, comme une libératrice, comme une nouvelle mère qui va engendrer un monde nouveau, comme une reine dont la puiſſance toute

morale détruira les préjugés funeſtes à ſon ſexe, comme une femme prédite, annoncée, élue, prédeſtinée pour rétablir, pour refaire ce que la première femme a détruit.

Avec des titres auſſi vrais, auſſi peu conteſtables que peu conteſtés, au reſpect, à l'admiration du monde, n'eſt-il pas étonnant que preſque aucune plume n'ait entrepris d'écrire ſon hiſtoire!

Son éloge eſt cependant dans toutes les bouches, la dévotion qu'on lui porte fait palpiter tous les cœurs, ſon effigie remplit les temples, les chapelles, les muſées, les habitations domeſtiques, elle eſt placée ſur les montagnes, ſur les tours, dans les carrefours; ſa perſonne eſt partout, ſon hiſtoire n'eſt nulle part.

Plus de quarante mille volumes ont été conſacrés à perpétuer ſa mémoire, à exalter ſon mérite, à dire les bienfaits de ſa puiſſance, de ſon crédit auprès de ſon divin Fils, à raconter les faveurs céleſtes qu'elle fait pleuvoir ſur la terre, mais aucun ne contient ſon hiſtoire proprement dite.

Si on cherche la raiſon de cette lacune, on la trouve dans l'impoſſibilité de dire convenablement, de raconter avec quelque exactitude, avec dignité, les actes, les circonſtances, les événements d'une vie toute pleine de myſtères, d'une vie dont aucune vie n'approche & qui n'a de commun avec celle de l'humanité que la naiſſance & la mort, que les ſouffrances & les épreuves, mais dans laquelle ſe remarque, à chaque pas & à grands traits, l'empreinte de la divinité.

L'Ancien Teſtament fait, à chaque page, preſſentir la naiſſance de Marie, le Nouveau Teſtament l'annonce & dépoſe de ſon exiſtence, mais le récit des événements qui lui ſont particuliers

n'a trouvé place que dans les légendes, fruit avorté de la dévotion populaire.

Cependant, lorſque les miniſtres de la religion veulent faire tomber ſur les grands du monde, ſur les maſſes, du haut de la tribune évangélique, des paroles émouvantes, remuant les cœurs, fixant l'attention, captivant les eſprits; lorſqu'ils veulent propoſer un exemple à ſuivre, un modèle à imiter, c'eſt toujours dans la vie du Chriſt ou dans celle de ſa Mère qu'ils puiſent leur enſeignement.

Lorſque les biographes entreprennent le panégyrique d'un grand perſonnage, ils n'ont garde d'oublier de citer l'illuſtration de ſes ancêtres, d'énumérer les armoiries, les blaſons qui, s'attachant à la vie de ſes aïeux, rejailliſſent ſur lui & rehauſſent ſon origine.

On pourrait en agir ainſi en faiſant l'hiſtoire de la Vierge. Fille de quatorze rois de Juda, épouſe apparente d'un deſcendant de la race de David, mais en réalité épouſe d'un Dieu, les titres de nobleſſe de Marie ſont inſcrits dans les chartes du peuple hébreu, dans les annales de l'éternité, & l'éminence de ſes prérogatives lui aſſure à jamais des droits aux reſpects & à la vénération des riches du monde, des grands de la terre, comme à ceux du pauvre & de l'eſclave.

Mais où trouverait-on, dans les ancêtres de la Vierge, un mérite qu'elle n'ait point ſurpaſſé, un genre de diſtinction qu'elle n'ait pas obtenu! A côté de ſon innocence pâlit l'innocence d'Abel, auprès de ſa ſainteté, de ſa ſageſſe s'éclipſent la ſainteté de David, la ſageſſe de Salomon; la chaſteté de Suzanne n'eſt qu'une ombre de la pudeur qui brille ſur le front virginal de la

Mère de Dieu, & le courage d'Eſther & de Judith, ſe ſacrifiant pour le ſalut d'Iſraël, ne peut ſe ſoutenir à côté du courage de Marie aſſiſtant au ſacrifice de ſon Fils unique, mourant pour le ſalut du monde.

Il eſt donc évident que, pour retracer la vie de la Vierge, vie ſi noble, ſi digne d'être connue, ſi pleine d'intérêt à tous les points de vue, il fallait des plumes inſpirées par le génie, conduites par le génie; il fallait enfin les plumes des beaux-arts.

Confiant en ſes propres forces, l'art a accepté cette tâche; depuis plus de quatorze ſiècles, il eſt à l'œuvre avec d'autant plus de perſévérance & de ténacité que plus il y travaille, plus il y trouve à faire. Quand il a fini, il recommence, & ſon œuvre, quelque multipliée qu'elle ſoit, trouve toujours des admirateurs nouveaux.

Différent des autres biographes qui ne parlent qu'à l'eſprit & dont le récit n'exerce ſur les ſens qu'un mouvement éphémère, l'art parle à la fois à l'eſprit & aux yeux; ſon livre, toujours ouvert, eſt intelligible à l'ignorant comme au ſavant, & plus ſon ſtyle s'élève en expreſſions nobles, en conceptions élégantes, plus le ſens en eſt compris, plus il eſt goûté & apprécié.

Auſſi que de pinceaux, que de burins, que de talents, que de génies ſe ſont exercés à reproduire les événements de la vie myſtérieuſe de Marie, dont la perſonne n'eſt en réalité qu'un myſtère.

Depuis des ſiècles nombreux, toutes les branches de l'art ont été au ſervice de la Mère de Dieu; toutes les fortunes ont contribué à ſon exaltation, & rien, dans cette exiſtence à la fois ſi noble & ſi pure, ſi poétique & ſi ſublime, n'eſt reſté inédit; tout

a été traduit de mille manières & tranſmis, avec tout le preſtige de l'art, à l'admiration des peuples & des générations futures.

Dire tout ce qui a été le fruit de tant d'efforts, énumérer tout ce qui a été produit par tant de vénération, de reconnaiſſance & d'amour, cela ne ſe peut : ce ne ſerait rien autre que faire l'hiſtoire complète de l'art chrétien, ſous toutes ſes formes & depuis ſon origine.

Nous avons penſé que, même en reſtant en dehors d'une tâche auſſi vaſte, il y avait encore beaucoup à faire. Il nous a ſemblé qu'il ne ſerait pas ſans utilité pour les artiſtes, ſans charme pour les amateurs, ni ſans édification pour les fidèles, de décrire rapidement les principaux types ſous leſquels Marie a été repréſentée à diverſes époques & chez différents peuples ; de dire de quelle manière ont été repréſentés les divers événements qui forment la partie la plus intéreſſante de ſa vie, celle qui ſe lie intimement à l'hiſtoire évangélique de ſon fils. Ces modeſtes études d'eſthétique religieuſe pourront peut-être profiter à l'art contemporain, en faiſant connaître les perſonnifications les plus heureuſes de la Vierge-Mère & en rappelant les formes conſacrées, & pour ainſi dire liturgiques, ſous leſquelles elle a été repréſentée.

Nous n'oſons nous flatter d'avoir atteint complètement ce but, mais on nous ſaura gré, du moins, d'avoir entrepris une œuvre ſi néceſſaire, & l'on reconnaîtra peut-être que nous n'avons rien négligé pour aſſeoir notre travail ſur des baſes certaines.

Outre les ſources originales & les monuments : tableaux, gravures, marbres & ivoires, que nous avons conſultés, nous devons ſignaler particulièrement quelques auteurs dont les ouvrages

nous ont été d'un grand ſecours. A cet égard, nous devons beaucoup à MM. Didron, Feuillet de Conches & Emeric David, à l'abbé Paſcal, à Monſeigneur Pavy, à l'abbé Orſini & plus ſpécialement encore à Madame Jameſon, dont l'œuvre ſur les légendes de la Vierge nous a ſervi de guide pour l'ordonnance de notre livre & dans laquelle nous avons trouvé des documents précieux.

Que ces écrivains diſtingués reçoivent ici l'expreſſion de notre vive gratitude, &, s'il ſe trouve dans notre ouvrage quelque choſe d'utile, c'eſt à eux que le lecteur en ſera redevable, ne réſervant pour nous que l'honneur de le lui avoir fait connaître.

VIE DE LA VIERGE

RACONTEE PAR LES BEAUX-ARTS.

I.

Miſſion de Marie. — Ses Grandeurs.

N liſant avec quelque attention la Genèſe & le Livre des Prophètes, il eſt facile d'y voir que, depuis l'origine du monde, dès l'aurore des jours, une femme était annoncée par l'oracle éternel & que la miſſion qui lui était deſtinée avait une telle ſublimité que, pour la remplir, il fallait une de ces prédilections qui tiennent du ſurhumain, dont aucun mortel ne peut approcher, ſans la participation directe de la divinité.

Abuſant de la liberté que le Créateur venait de lui départir,

comme ſon plus noble apanage, dit le premier Livre de Moïſe, l'homme, par une coupable faibleſſe, avait perdu tous ſes droits, toutes ſes prérogatives. Un abîme immenſe s'était creuſé ſous ſes premiers pas; il avait déſobéi. Satan s'était poſé en antagoniſte, diſputant au Créateur la poſſeſſion de ſa créature, &, par la préférence qu'il en avait obtenue, une barrière infranchiſſable s'était placée entre Dieu & l'homme, entre le ciel & la terre.

Une ſentence terrible était auſſitôt venue frapper les coupables; mais le châtiment que le Seigneur infligeait aux tranſgreſſeurs de ſa loi laiſſait ſubſiſter toute la faute, n'en détruiſait pas les funeſtes effets : une mort, & une mort ſans fin devait en être la conſéquence.

C'en était donc fait de l'eſpèce humaine. Après avoir, ici-bas, végété quelques jours, ſans rien pouvoir par lui-même pour ſa réhabilitation, l'homme aurait vu s'exécuter l'arrêt fatal & ſon exiſtence, ſur cette terre, n'eût été que le paſſage d'un fantôme de vie temporelle à un trépas éternel, ſi, dans ſa miſéricorde, Dieu n'eût daigné faire luire à ſes yeux un rayon d'eſpérance. « Un Rédempteur viendra, dit l'Eternel, il réhabilitera le ciel avec la terre, l'homme avec Dieu. » Paroles conſolantes, bien propres à ranimer le courage de nos premiers pères.

Mais la même prédiction portait, en termes formels, la punition terrible de Satan : « Une femme naîtra qui t'écraſera la tête. » (Gen. III, 15.) Cette femme était Marie.

Il ne s'agiſſait de rien moins que de la régénération du genre humain, que de la deſtruction du vieil homme, pour mettre à ſa place l'homme nouveau. Il était queſtion, en quelque ſorte, d'une nouvelle création de l'homme. Jéhovah, qui avait pu ſeul,

& par un acte de ſa volonté, opérer une première fois ce grand œuvre, ſemble avoir beſoin maintenant de la participation d'une femme, pour refaire, pour rétablir ce que le mal a détruit. « Une femme naîtra, dit la Genèſe, chap. III, v. 15, & cette femme aura un fils qui détruira ta puiſſance. » Telle eſt la prédiction qui ſort de la bouche du Très-Haut & qui trace, en peu de mots, & le rôle de Marie & celui de ſon fils. Telle eſt auſſi l'indeſtructible union de ces deux noms que l'on trouve inſéparables dans toutes les théogonies de la terre, à tel point que partout où l'idolâtrie a conſervé quelque emblème de la révélation primitive, même dans ſes fables les plus compliquées, on eſt ſûr de trouver, à côté d'un libérateur promis, une mère & ſouvent une vierge-mère promiſe avec lui.

La voilà debout cette Vierge ſainte, debout ſur les fondements du monde chrétien. Elle apparaît déjà comme la ſource des générations fidèles, comme le point de mire des perpétuelles mais ſtériles embûches de Satan, comme la mère du Rédempteur promis, comme une reine qui, au temps marqué pour ſon triomphe, briſera les puiſſances de l'abîme, & *celui qui a vaincu par la femme ſera vaincu par une femme.*

Cependant cette promeſſe que Dieu fait au premier homme, & dont la réaliſation ſe perd encore dans un lointain avenir, ſemble prendre plus d'importance, de la part de l'Eternel, à meſure qu'approche le temps de ſon accompliſſement. Non-ſeulement il a peint cette femme en caractères vivants, dans chaque page de l'hiſtoire hébraïque, en la déguiſant tantôt ſous les noms de Sara, dont la fécondité eſt l'effet d'un miracle, de Débora & de Judith, victorieuſes des ennemis d'Iſraël, tantôt

ſous ceux d'Abigaïl qui perſonnifie la prudence, d'Eſther qui expoſe ſa vie pour ſauver ſon peuple; mais il la fait encore annoncer par les Prophètes. « Quel ſigne, dit Iſaïe aux enfants d'Abraham, voulez-vous que je vous donne, dans le ciel & ſur la terre, de la vérité que je vous annonce? Voici celui que vous donnera le Seigneur lui-même: *Une Vierge concevra & enfantera un fils* dont le nom ſera Emmanuel, c'eſt-à-dire Dieu avec nous. »

A chaque page des Ecritures ſacrées, les grandeurs, les vertus & les priviléges de cette femme myſtérieuſe ſont exprimés ſous des termes figuratifs & ſymboliques qui la peignent, qui l'annoncent, qui la déſignent ſans la nommer. Elle y eſt dite *l'aurore* qui préſage le lever du ſoleil de juſtice; *le lis* au milieu des épines; *l'arche d'alliance* qui portera dans ſon ſein l'eſpérance & le ſalut du monde; *le rejeton de la tige de Jeſſé*, d'où naîtra, comme une fleur, le Déſiré des nations.

Mais qu'eſt-il beſoin de ſuivre pas à pas, dans le Pentateuque, toutes les citations, toutes les allégories qui ont trait à la fille de Joachim! Pendant quarante ſiècles, la loi moſaïque, dit Mgr d'Alger, l'a portée dans ſes flancs, avant de l'enfanter ſur le ſeuil de la loi nouvelle, dont elle eſt l'aurore; le ſoleil va diſſiper les ténèbres.

Depuis quatre mille ans, le monde, renfermé dans le cercle de fer de l'abrutiſſante idolâtrie, courbé ſous le joug ſatanique & dans la plus dégradante proſtitution, attendait le moment de ſa délivrance & la réaliſation des promeſſes depuis ſi longtemps faites & ſi ſouvent renouvelées. Dieu, qui s'était déjà repenti d'avoir fait l'homme, mais qui, en faveur d'un ſeul juſte, avait caſſé l'arrêt de la deſtruction totale de la race humaine, ſe laiſſe

enfin fléchir par les larmes & les prières de ſon peuple, par le mérite de ſes prophètes & de tant de juſtes qui avaient vécu dans l'attente du Rédempteur promis & s'étaient aſſis à l'ombre de la mort, en attendant le lever du ſoleil de la vie; Dieu, diſons-nous, daigne abaiſſer ſur la terre un regard favorable. Le temps marqué par ſes oracles approchait, le règne de l'erreur allait finir, &, la réalité ſuccédant aux figures, la vérité allait ſe montrer dans tout ſon éclat.

La fille d'Anne & de Joachim, Marie immaculée, dont le nom eſt apporté du ciel par un ange, eſt cette femme privilégiée, prédeſtinée depuis le premier des jours, qui va être la mère du Meſſie.

Si, de la Bible, on paſſe à l'Evangile, la miſſion, les grandeurs de Marie y ſont dépeintes en termes plus expreſſifs encore.

Un archange, y eſt-il dit, député du Très-Haut, chargé de remplir auprès de Marie une ambaſſade divine, vient négocier avec elle l'Incarnation du Verbe & le rachat du monde. Il lui donne, de la part de Dieu, un ſalut que jamais femme, même la plus élevée en dignité, ne reçut ici-bas. « Je vous ſalue, Marie, pleine de grâces, le Seigneur eſt avec vous; vous êtes bénie par deſſus toutes les femmes; Celui qui naîtra de vous ſera nommé le Fils de Dieu & ſera l'œuvre du Saint-Eſprit. » (Luc, 1, 28, 35.)

Que de grandeur, que de majeſté dans ces paroles de l'ange! O Marie, c'eſt à vous qu'elles s'adreſſent; vous ſeule en étiez digne! Une femme, faible créature, va donner le jour à ſon Créateur; de ſon lait virginal, elle nourrira Celui qui diſtribue, tous les jours, la pâture aux oiſeaux & la nourriture aux hommes;

elle emmaillotera Celui que le ciel & la terre ne peuvent contenir; par elle une feconde alliance fera faite entre le ciel & la terre; un Dieu fe fera homme &, par lui, les hommes feront faits dieux.

Toute cette férie de prodiges eft concertée entre Elle & la Trinité; fublime deftinée, admirables prérogatives d'une femme de laquelle aucune bouche ne faura jamais dire la gloire & les priviléges! Eft-il poffible, dit Mgr Pavy, d'élever plus haut, par la penfée, par le langage & par le miracle, une fimple ouvrière, comme l'appellent Tertullien & faint Jérôme?

Mais, pour que les deffeins du Très-Haut s'accompliffent, il faut le confentement de Marie, &, dans ce moment, le ciel & la terre font dans l'attente de cette parole qui doit fortir de fa bouche & décider du fort du monde.

Avant d'accepter l'honneur fublime d'être la mère du Rédempteur, pendant que la nature entière, courbée en fa préfence, tandis que tous les fiècles, captifs à fes pieds, attendent avec anxiété fa réponfe au meffage céleste, elle délibère dans fon efprit, elle veut favoir, ô prodige de vertu, fi c'eft au prix de fa virginité que s'exécutera le plan divin, & ce n'eft qu'après avoir acquis la certitude de la conferver tout entière, fans altération, fans fouillure, qu'elle accepte, en humble fervante, d'être la mère du Fils de Dieu. *Fiat*, dit-elle.

Un premier *fiat*, tombé de la bouche de Jéhovah, créa la lumière qui éclaire la nature extérieure; ce *fiat* de Marie produifit la lumière qui, felon faint Jean, éclaire tout homme venant au monde & chaffe les ténèbres à l'ombre defquelles les nations dormaient d'un fommeil de mort. (Luc, II. 79.)

Eſt-ce aſſez d'élévation ! eſt-ce aſſez de grandeur ! Le Créateur, que l'auteur inſpiré nous préſente converſant avec ſes créatures, en a-t-il jamais élevé une autre à l'égal de Marie ! Beaucoup de filles, dit le Sage, ont réuni leurs richeſſes pour plaire à l'Epoux, mais elle les a ſurpaſſées toutes. (Proverbes, 29, 31.)

Le conſentement eſt donné, « *Je ſuis la ſervante du Seigneur; qu'il me ſoit fait ſelon votre parole* », répond enfin cette humble & modeſte femme. Mais, pour que Marie croie aux paroles de l'ange, il lui faut une preuve, un témoignage éclatant de la vérité. Gédéon n'accepta la conduite du peuple hébreu & le commandement de l'armée d'Iſraël, qu'après avoir vu s'accomplir trois prodiges, comme preuve de ſa miſſion divine. Un ſeul ſuffit à Marie pour croire aux paroles de l'Archange, mais il le lui faut de premier ordre. « Rien n'eſt impoſſible à Dieu, dit le meſſager céleſte, & voici que votre couſine Eliſabeth, qui depuis longtemps était ſtérile, eſt dans le ſixième mois de ſa groſſeſſe. »

A ces paroles de l'Archange, Marie, pleine de foi, s'humilie profondément &, remplie de ſurpriſe, elle part pour aller féliciter ſa couſine de la faveur que Dieu lui a faite en la délivrant de l'opprobre de ſa ſtérilité.

« D'où me vient ce bonheur, s'écrie Eliſabeth, en abordant Marie, que la mère de mon Seigneur vienne juſqu'à moi ? Je n'ai pas plus tôt entendu votre voix, que mon enfant a treſſailli dans mon ſein. »

« Mon âme, reprend Marie, mon âme glorifie le Seigneur qui a fait en moi de grandes choſes. Il a déployé la puiſſance de ſon bras pour me donner Celui que, dès l'origine des ſiècles,

il a promis à nos pères, à Abraham, à toute ſa race &, parce qu'il a regardé l'humilité de ſa ſervante, voilà que toutes les générations me proclameront bienheureuſe. » (Luc, 1, 42, 55.) Paroles admirables, cantique plus ſuave, plus harmonieux que les chants du Roi prophète, plus lyrique que l'hymne des Hébreux échappés des mains de Pharaon, plus triomphal, dans ſon humble fierté, que le chant de victoire de Débora dans la plaine ſanglante du Ciſon.

Le ſoleil fait pâlir l'aurore, dit l'éloquent & nouvel apôtre de l'Afrique; les ombres fuient devant la lumière; mais la gloire infinie de Jéſus n'a pas voulu effacer la gloire immenſe de Marie. Le Fils de Dieu l'a, au contraire, grandement rehauſſée. Tant que dure la vie privée du Chriſt, l'Evangile le préſente comme ſoumis à ſa mère & à Joſeph à cauſe d'elle. Le premier miracle, qu'il fait aux noces de Cana, eſt l'effet des prières de Marie & ſon dernier acte, qui ſe paſſe au Calvaire, le dernier mouvement de ſon cœur, ſon dernier ſoupir, au moment de ſa mort, eſt encore en faveur de Marie.

Les oracles bibliques l'ont annoncée dans leurs écrits myſtérieux & prophétiques, préciſant la miſſion que l'Eternel lui deſtine dans les grandes choſes que la Trinité projette. Aſſociée en quelque ſorte à la divinité, elle devait en partager la félicité, & voici que l'exilé de Pathmos la voit déjà triomphante dans la demeure céleſte. « Un ſigne éclatant, dit cet apôtre dans ſon Apocalypſe, m'apparut dans le ciel : Je vis une femme, revêtue du ſoleil, ayant la lune à ſes pieds & ſur la tête une couronne de douze étoiles. » (Apoc , 1, 12.)

Si de l'Ancien & du Nouveau Teſtament on paſſe aux écrits

des Docteurs, des Pères de l'Eglise, les éloges de Marie grandissent encore, & il semble qu'à mesure qu'on s'éloigne de ces temps de prodiges, le mérite de la Vierge, mieux apprécié par le bienfait de la civilisation qui a suivi les traces de la doctrine du Messie, reçoit partout & toujours un plus grand témoignage.

Le martyr saint Ignace l'appelle la maîtresse de la religion chrétienne; Irénée, l'apôtre de Lyon, la nomme l'avocate d'Eve, parce que les hommes, étant devenus esclaves par la faute d'une femme, ont été affranchis par une femme; Tertullien, reprenant la même idée, dit: « Eve a tout perdu, en croyant au serpent; Marie a tout sauvé, en croyant à l'ange. » Saint Cyprien la nomme sans tache & il ajoute: « à la Mère était due la plénitude de la grâce; à la Vierge, la surabondance de la gloire. » Origène observe qu'à Marie, & à Marie seule, était réservé l'honneur de s'entendre saluer *pleine de grâces;* saint Grégoire Thaumaturge l'appelle Fleur immaculée de la vie. « Très-sainte Vierge, dit-il, votre gloire est de beaucoup au dessus de tout éloge; le ciel, la terre & les enfers vous rendent le culte & la vénération qui vous sont dus. »

Si, après ces témoignages isolés, disséminés à profusion dans les œuvres des auteurs sacrés, de ces hommes qu'on regarde comme les colonnes de la vérité évangélique, on passe à l'expression de la Foi des conciles, qui en sont comme la clé de voûte, on n'y trouve ni moins de respect enthousiaste, ni moins de vénération élogieuse pour exalter la mémoire & les mérites de cette femme, de laquelle il est dit qu'on n'implore jamais en vain le puissant crédit.

Dès les premiers jours du ve siècle, un hérésiarque, Nestorius,

ose combattre, du haut de la chaire de Constantinople, le titre à jamais glorieux que l'Eglise a, de tout temps, donné à Marie. Aussitôt, de tous les points de la chrétienté, accourent à Ephèse les évêques, les docteurs, & Marie y est solennellement & splendidement proclamée de nouveau, à la face du monde, ce qu'elle a été, ce qu'elle sera, la Mère du Christ, fils de Dieu, consubstantiel au Père & au Saint-Esprit, &, par conséquent, véritablement *Mère de Dieu.* « Je vous salue, ô Marie, Mère de Dieu, » s'écrie saint Cyrille d'Alexandrie, en présence des évêques assemblés, « vous êtes le trésor vénérable de tout l'univers; lumière toujours vivante, couronne de la virginité, sceptre de la vraie doctrine, temple indestructible dans lequel s'est renfermé Celui qu'aucun espace ne peut contenir. Vous, par qui la Trinité sainte est glorifiée & adorée! Vous, par qui la précieuse croix du Sauveur est exaltée dans le monde entier! Vous, par qui le ciel triomphe, les anges se réjouissent, les démons tremblent & sont mis en fuite!..... »

A peine est connue la décision des oracles sacrés qui expriment ici la foi chrétienne, la ville s'illumine spontanément; des chants d'allégresse se font entendre dans toutes les rues; le nom de Marie est solennellement porté en triomphe & une éclatante réparation est faite à l'honneur de celle qu'on voulait priver de son plus beau titre.

De par l'autorité de la loi ancienne & de la loi nouvelle, de par l'aveu des conciles & des Pères de l'Eglise, Marie est donc proclamée Mère de Dieu, &, comme telle, digne de tout respect & de tout hommage.

Elle a rempli sa mission sur la terre. Les paroles prophétiques

qui la concernaient ont été entièrement & pleinement accomplies. D'après ce qui eſt écrit, elle était deſtinée à ſervir de médiatrice entre le ciel & la terre, à participer à la réhabilitation du monde, à ſervir à l'homme comme de marchepied pour s'élever juſqu'à la demeure céleſte; elle a donc pu dire, ſur ſon lit de mort, comme ſon fils ſur le Golgotha, à ſon heure ſuprême : « *Tout eſt conſommé.* » Du haut du ciel où la Foi la place, régnant en ſouveraine, elle protége ſes enfants adoptifs, elle veille ſur eux, ſans que jamais ſe tariſſe l'immenſe crédit dont elle jouit auprès de ſon divin Fils, ſans que jamais ſe laſſe ſa patience, ſans que jamais s'épuiſent ſes bontés envers ceux qui l'implorent.

II.

Culte de la Sainte-Vierge.

MARIE eſt la Mère de Dieu. C'eſt un dogme depuis longtemps acquis à la foi chrétienne & dont le doute eſt regardé comme hétérodoxe. Mais l'enſeignement de l'Egliſe la proclame auſſi la Mère ſpirituelle de tous les fidèles à la doctrine du Chriſt, qu'elle a engendrés, ſelon la grâce, dans les déchirements de ſon cœur, au pied de la croix.

Si ce dernier titre ne peut rien pour ſa gloire réelle, pour la félicité dont elle jouit dans le ſéjour des élus, il peut beaucoup contribuer à établir ſon culte ſur la terre, à l'y répandre & à l'y maintenir. Une mère, pleine de tendreſſe pour ſes enfants, eſt toujours ſûre de trouver le chemin de leur cœur, s'épanchant en tributs d'amour & de reconnaiſſance.

Avec de tels droits aux refpects, aux hommages & à l'affection des populations, il eft impoffible de douter que Marie n'ait été, dès les premiers temps du chriftianifme, l'objet d'une vénération, d'un hommage particulier. Auffi ne doit-on pas s'étonner que dès les premiers jours de fon culte, l'Eglife fe foit vue obligée de réprimer l'erreur dans laquelle tombaient de trop fervents honorateurs de la Vierge, qui en faifaient une quatrième perfonne divine.

Y a-t-il, en effet, après la Trinité, un objet plus digne de vénération & qui réuniffe, plus que Marie, autant de titres aux hommages de l'homme? Elle eft mère de Dieu, l'enfeignement de l'Eglife la dit la mère des chrétiens fidèles, le canal par lequel arrivent fur la terre les grâces céleftes; elle eft proclamée la protectrice des malheureux, la confolatrice des affligés, la fource de toute bonté & de tous fecours.

Le vrai, le beau, le bon fe trouvent en elle, & ces trois attributs, qu'elle emprunte à la divinité, devant lefquels s'incline l'imparfaite nature humaine, forment fon plus bel apanage.

La vérité lui fert de ceinture. Elle eft comme l'atmofphère où rayonne ce glorieux attribut du Très-Haut, dont elle a été le temple vivant. C'eft d'elle qu'eft forti Celui qui feul a pu dire : « Je fuis la vérité. » (Jean XIV, 6.)

Tout eft bien dans Marie. L'Efprit-Saint le lui a dit : « *Il n'y a point de tache en vous.* » (Cant. IV, 7.) Auffi les Ecritures la nomment-elles *le Jardin fermé de l'Epoux.*

Tout eft beau dans Marie : beauté toute célefte, beauté angélique, difons plus, beauté toute divine. « *Vous êtes toute belle* », lui dit l'Epoux des Cantiques; mais fa beauté vient de

l'intérieur de ſon âme & du double preſtige de ſes grandeurs & de ſes vertus.

Si, dès le principe, des autels ne lui furent point dreſſés à côté de ceux de ſon Fils, ce fut donc moins par défaut de droits à un culte particulier, que par la néceſſité où ſe trouvèrent les Apôtres, tout occupés d'ailleurs du point capital, de la foi au Rédempteur, d'éloigner du culte extérieur tous les objets, toutes les images qui auraient pu faire croire aux païens, récemment convertis à la foi nouvelle, que les chrétiens auſſi ſe proſternaient devant une femme que leur ignorance n'eût pas manqué d'aſſimiler aux déeſſes de l'Olympe.

Malgré cela, on peut donner des preuves que le culte d'hyperdulie, culte de Marie, date de ſon tombeau même. La première lampe qui brûla en ſon honneur fut une lampe ſépulcrale. La vie n'a-t-elle pas jailli de la mort? dit un auteur ſacré.

Les Juifs ont conſervé, dans le Talmud, un fait hiſtorique relatif à ce culte pieux. Une tradition du temple, conſignée dans leur Toldos, livre où la Vierge eſt loin d'être honorée, rapporte que les Nazaréens, qui venaient prier au tombeau de la Mère de Jéſus, ſubirent une perſécution violente de la part des princes de la ſynagogue & qu'il en coûta la vie à cent chrétiens, parents de Jéſus, pour avoir élevé un oratoire ſur la tombe de ſa Mère; & cet acte de brutalité, d'atroce barbarie ne paraîtra point douteux, ſi on le rapproche du ſort qui fut fait à ſaint Etienne, à ſaint Jacques & à ſaint Paul.

La tradition, atteſtée par des monuments religieux, aſſure que le culte de Marie eſt d'inſtitution apoſtolique. Saint Pierre, en ſe rendant à Antioche, éleva, dit-on, un oratoire à la Vierge

ſainte & l'inaugura très-ſolennellement. Saint Jean, l'apôtre, plaça, ſous le vocable de ſa Mère adoptive la belle égliſe de Lydda. La première égliſe chrétienne élevée à Milan fut dédiée à Marie, par l'apôtre ſaint Barnabé. Notre-Dame del Pilar, en Eſpagne, & Notre-Dame du Carmel, en Syrie, diſputent à ces égliſes la priorité & élèvent une prétention plus hardie, mais plus conteſtable.

Suivant la tradition encore, le portrait de Marie ne tarda pas à venir orner les temples élevés en ſon honneur & la belle égliſe de Lydda en reçut un, peint par ſaint Luc lui-même, d'après le type original & réel de la Vierge que cet apôtre avait ſi ſouvent vue & contemplée. Edeſſe eut auſſi, dès le premier ſiècle, ſon égliſe dédiée à Marie & décorée de ſon image miraculeuſe. L'Egypte ſe vante d'avoir eu, vers le même temps, ſa Notre-Dame d'Alexandrie. Mais, en aucun lieu du monde le culte de la Vierge ne fut accueilli avec plus d'empreſſement qu'à Ephèſe, ville où le ſouvenir de cette femme angélique palpitait encore, & ce fut dans ſa belle cathédrale, qui lui était dédiée, que ſe réunit le concile œcuménique qui proclama Marie Mère de Dieu.

L'Aſie Mineure n'eſt pas ſeule à s'empreſſer de rendre hommage à la *Fille-Femme*, à la Vierge-Mère : la Grèce, tout entière, la Macédoine, l'Arcadie, l'Elide, la Cappadoce, l'adoptent pour leur protectrice ; dans toutes les villes s'élèvent des oratoires en ſon honneur & les enfants des déſerts de l'Afrique, qui l'appellent *la Sultane du ciel*, abaiſſent devant elle leur turban ſurmonté du croiſſant qui lui ſert de marchepied dans le ciel.

La religion du Chrift, le culte de Marie n'eurent cependant pas partout la faveur de montrer au grand jour les temples & les oratoires élevés en leur honneur; pendant longtemps les catacombes de Rome & de Naples fervirent d'afile à leurs fidèles; & l'on pourrait dire que, pour donner au culte du Chrift & à celui de fa Mère la vigueur dont ils devaient briller plus tard dans la ville éternelle & dans la catholicité entière, Dieu voulut que, femblables à la graine de chènevis dont parle l'Evangile, ils fuffent d'abord comme implantés dans ces fépulcres, creufés dans le fein de la terre; qu'ils y fuffent arrofés du fang des martyrs, pour s'élever enfuite, forts & vigoureux, & étendre leurs rameaux à l'ombre defquels viendront s'affeoir les vrais enfants de Jéfus & de Marie.

Cependant les perfécutions ceffent, Conftantin a arboré le figne de la rédemption du genre humain; le Labarum flotte fur le Capitole. Le foleil a diffipé les nuages, & l'Etoile de la mer va briller de tout fon éclat. De tous côtés des temples s'élèvent à Jéfus & en l'honneur de Marie, & le culte de la Mère, quoique au fecond plan, va de pair avec celui du Fils. Pas une églife ne s'édifie, pas un fanctuaire ne fort de terre qu'il n'y ait à côté de l'autel du Chrift un autel confacré à Marie. Que de chapelles, que d'oratoires a vus le moyen-âge, élevés à Jéfus & dédiés à Marie! Que de cathédrales, que d'églifes paroiffiales font placées fous le vocable de cette reine du ciel!

Dès le moment où la foi des catacombes devient la foi des Céfars, le culte de la Mère de Dieu prend une extenfion proportionnée à celui de fon Fils & partout où la foi du Crucifié eft admife, l'honneur rendu à Marie eft reçu & pratiqué.

Théodofe-le-Jeune, empereur de Byzance, ayant appris qu'une grande affluence de chrétiens fe rendaient, d'Afie & d'Europe, au tombeau de la Vierge, y fit élever une fuperbe bafilique byzantine que les Arabes appelaient la *Giafmaniah* (l'églife du corps). Cofroès II la renverfa plus tard à l'inftigation des Juifs; mais, repentant de cet acte de violence que lui reprochait en pleurant Sira, fon époufe chrétienne, il la remplaça, par une plus belle, dans fa capitale Miafarkin. L'impératrice Pulchérie, fille de Théodofe & femme de l'empereur Marcien, fit conftruire, à elle feule, dans l'enceinte de Conftantinople, trois églifes en l'honneur de Marie. Avant cette pieufe princeffe, l'impératrice Hélène avait érigé, dans la Paleftine, des temples & des monuments religieux partout où quelques myftères concernant Jéfus ou Marie s'étaient accomplis. La grotte de la Nativité, revêtue de marbre, éclairée par des lampes d'or, fut entourée d'une églife qui porta le nom de Sainte-Marie de Bethléem. Sainte-Marie de Nazareth, élevée fur le fite même de l'humble maifon habitée par la fainte famille, paffa longtemps pour une des plus belles églifes d'Afie. La grotte fépulcrale de la vallée de Jofaphat, où le corps de Marie était refté un moment dépofé, fut confidérablement agrandie & ornée d'un efcalier de marbre, & des lampes d'argent éclairèrent ce cénotaphe. Léon Ier fit bâtir, en 460, une fuperbe églife qu'il dédia à Notre-Dame de la Fontaine, en reconnaiffance de ce que la Vierge fainte, lui ayant apparu au bord d'une fource ifolée où il conduifait un vieillard aveugle, lui avait promis l'empire, à lui qui n'était encore qu'un fimple foldat de Thrace. Et le bandeau des Céfars n'eut pas plus tôt touché fon front qu'il s'occupa de

perpétuer, par ce monument, le ſouvenir de la protection de Marie, dont il avait été l'objet.

L'empereur Zénon, gendre de Léon Ier, imita la piété de ſon beau-père à l'égard de Marie; il lui fit bâtir une égliſe ſur le mont Gariſin, montagne ſacrée des Samaritains. L'empereur Juſtin fit relever magnifiquement à Conſtantinople Notre-Dame de Chalcopratée, renverſée par un tremblement de terre. Deux égliſes, bâties en l'honneur de la Vierge, l'une à Jéruſalem, Sainte-Marie la Neuve, l'autre ſur la montagne des Oliviers, un monaſtère élevé ſur le mont Sinaï, & en Afrique, une baſilique ſomptueuſe, du nom de Notre-Dame de Carthage, dépoſent de la piété de l'empereur Juſtinien envers la Mère de Dieu.

Non contents de lui bâtir des temples, les Céſars de Conſtantinople vénéraient pieuſement Marie dans leurs chapelles domeſtiques; ils lui offraient des couronnes d'or & portaient ſur eux ſa ſtatuette d'or maſſif. Le peuple grec ſuivait, avec joie, l'exemple de ſes empereurs. La Vierge remplaçait partout les dieux lares & les idoles olympiennes. On la voyait à l'ombre des bois, ſur l'autel purifié des Oréades & des Napées, au bord des eaux où la Naïade penſive inclinait peu auparavant ſon urne; les autels de Bacchus avaient été renverſés & Notre-Dame des Raiſins recevait, à ſa place, au milieu des vignobles, les hommages des vendangeurs. Cérès, elle-même, était déjà oubliée dans ſon myſtérieux ſanctuaire d'Eleuſis, renverſé par les Goths, au IIIe ſiècle, avec les temples de Delphes, de Corinthe & d'Ephèſe; enfin, le mont Athos, la montagne de Jupiter, était devenu, dès le temps de Conſtantin, une petite colonie d'ermites & de ſolitaires dont Marie avait été proclamée la reine.

Qui le croirait, ſi l'hiſtoire n'était là pour l'atteſter, ce fut chez ce peuple grec, ſi dévot envers Marie, ſi attaché à ſon culte, que prirent naiſſance les idées les plus contraires à ſa dignité perſonnelle & à la perpétuité de ſon culte. C'eſt dans les murs de cette même Byzance que s'éleva la voix hérétique de Neſtorius, & c'eſt encore de cette capitale des Hélène, des Pulchérie que partirent ces hordes d'iconoclaſtes qui traînèrent les images de Marie dans la fange & les brûlèrent ſur les places publiques.

Mais ce dernier effort de Satan, écraſé ſous les pieds de la Vierge, ne fut pas de longue durée & le culte de la reine du ciel & de la terre ne tarda pas à ſe relever plus vivace, plus fort, plus brillant encore. L'impératrice Irène, ſincèrement attachée à la religion catholique, fit convoquer le ſecond concile de Nicée où le culte des images fut ſolennellement rétabli, & la pieuſe impératrice Théodora, aidée du patriarche Méthodus, conſolida ce que la dévote Irène avait commencé. Si l'offenſe faite à Marie avait été grande, la réparation fut grande & complète. Dès lors, les Grecs cherchèrent par tous les moyens à faire oublier à la Mère de Dieu l'outrage qu'elle en avait reçu. Ils lui dédièrent des couronnes d'or; on ne la repréſenta plus que couverte de robes de pourpre, de bandeaux de perles & du diadème des ſouverains; on mit ſon effigie ſur les monnaies; des médailles commémoratives furent frappées en ſon honneur & ſon image devint le drapeau ſous lequel on combattit. « Romains, diſait Narsès, au moment de livrer bataille aux Goths, à Taginas, Romains, battez-vous vaillamment, la Vierge eſt pour nous, ne manquez pas de l'invoquer pendant la mêlée. »

Qu'eſt-il beſoin de fouiller dans les annales du Bas-Empire

& du moyen-âge pour trouver la preuve de la généralité & de l'ancienneté du culte de la reine du ciel, l'hiſtoire de toutes les époques de l'ère moderne, quand elle touche à la religion des maſſes, lorſqu'elle entre dans les détails des croyances des peuples, atteſte que partout où le nom de Jéſus fut connu & adoré, celui de ſa Mère fut auſſi accueilli & vénéré, & qu'en préſence de ſon image tombèrent partout les autels de Junon, de Vénus & de Veſta.

Les nations, les empires ſe ſont depuis longtemps mis ſous ſa protection puiſſante, les provinces lui érigent des ſtatues ſur les points culminants, afin que de là, gardienne vigilante, elle veille non-ſeulement ſur les habitants, mais encore ſur les récoltes & ſur tout ce qui leur eſt cher, ne penſant pas pouvoir le mieux garder qu'en le confiant à celle dont on peut dire : « qu'il eſt inouï qu'aucun de ceux qui ont eu recours à ſon interceſſion ait été abandonné. »

Une déciſion ſuprême du Souverain-Pontife a récemment proclamé que Marie avait toujours été ſans tache, & cette déclaration ſolennelle, qui était le vœu de toute la chrétienté, n'a fait que confirmer l'opinion depuis longtemps émiſe par toutes les nations catholiques.

N'allons pas plus loin dans les détails touchant l'honneur rendu à la Mère de Dieu; l'art, racontant ſon hiſtoire à toutes les époques & dans toutes les circonſtances de ſa vie, dira mieux, avec ſon pinceau, que nous ne pourrions le faire avec la plume, quelle a été, chez toutes les nations civiliſées, la dévotion à la Sainte-Vierge.

III.

Influence du culte de Marie fur les beaux-arts.

LA religion vient de Dieu. Au Verbe incarné était réfervé de la développer & de la commenter, en la mettant à la portée de toutes les intelligences. Une loi qui ne commande que de *croire*, d'*aimer* & d'*efpérer* devait être comprife de tous & le cœur de l'homme, qui trouve en elle toutes les fatisfactions qui complètent, qui réalifent fes rêves de bonheur, ne pouvait manquer de s'y attacher.

Mais l'homme eft ainfi fait que tout ce qui ne frappe pas fes fens en général, tout ce qui ne tombe pas fous fes yeux en particulier, s'échappe vite de fon efprit. Le paganifme l'avait compris, lorfqu'il multipliait les images des dieux de l'Olympe, lorfqu'il leur élevait des temples, lorfqu'il leur confacrait des

autels ſur leſquels ruiſſelait le ſang des victimes offertes en holocauſte.

La religion du Chriſt n'eut garde de négliger, pour ſa propagation, un moyen qui avait ſi puiſſamment ſervi à étendre & à perpétuer le culte des idoles. Elle appela l'art à ſon ſervice & les bons offices que lui rendit ce nouvel apôtre ſont inappréciables.

La parole pouvait bien expoſer aux intelligences les divers points de croyance ; l'éloquente prédication orale pouvait perſuader les eſprits ; mais, à l'art était réſervé de prêcher la religion aux yeux des maſſes ignorantes & groſſières, d'en rendre les myſtères preſque palpables, de maintenir dans le cœur, par l'intuition conſtante des perſonnages, les faits qui ſe rattachent à la foi, le ſouvenir des vertus qu'il faut pratiquer, des privations & des ſouffrances qu'il faut ſupporter, pour marcher ſur les traces du Dieu crucifié! A l'art ſeul appartenait de reproduire ces actes héroïques de vertu, opérés ſi ſouvent par les premiers fidèles & dont le ſouvenir ne doit point s'effacer, ſous peine de voir s'anéantir ce puiſſant ſtimulant, toujours prêt à inſpirer, à opérer les mêmes prodiges.

Chez tous les peuples imbus de croyances religieuſes, on voit la peinture & la ſtatuaire devenir un langage de convention, compris même de ceux qui n'ont point d'ouïe, & deſtiné à tranſmettre aux ſiècles futurs les idées qu'elles ſervent à reproduire &, plus d'une fois, l'éloquence muette des tableaux a opéré des converſions auxquelles eût peut-être en vain travaillé l'éloquence de la parole, développant les dogmes dans la chaire évangélique.

L'inſtruction du peuple & l'édification des fidèles ont toujours été le but principal que s'eſt propoſé le chriſtianiſme, en admettant dans ſes temples l'ornementation des peintures ſur toile, à freſque ou ſur verre. C'eſt ce que témoignent les textes nombreux de toutes les époques, notamment celui que Sixte III fit écrire au bas d'une moſaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 433 : *Xiſtus epiſcopus plebi Dei*, & celui qu'on liſait à Saint-Nizier, de Troyes, au bas d'une verrière, peinte au XVIe ſiècle, où était écrit : *Sanctæ plebi Dei*, ce qui prouve qu'au commencement & à la fin du moyen-âge vivait la même penſée : l'inſtruction & l'édification du peuple, & c'eſt pour ce motif que Jean Damaſcène, au VIIIe ſiècle, protégeait les images. « Les images parlent, s'écrie l'éloquent apologiſte; elles ne ſont ni muettes, ni privées de vie comme les idoles des païens. » En effet, toute peinture que nous voyons dans une égliſe nous raconte, comme ſi elle parlait, la bonté du Chriſt pour l'homme, les vertus de ſa ſainte Mère, les actions & les combats héroïques des ſaints. En 1025, un ſynode d'Arras déclarait, comme pluſieurs évêques l'avaient déjà fait, que les illettrés contemplaient dans les linéaments de la peinture ce qu'ils n'avaient pu apprendre dans un livre. Auſſi n'y avait-il pas une égliſe, pas une chapelle, pas un oratoire qui ne poſſédât un ou pluſieurs tableaux.

On alla même plus loin; pour atteindre ce but, on appela l'art dramatique à prêter ſon concours à la ſculpture & à la peinture. On jouait dans les cathédrales, dans les ſimples égliſes les myſtères de l'Annonciation, de la Nativité, les miracles; & le geſte & la parole traduiſaient ce que la ligne & la couleur avaient exprimé. De nos jours encore, les crèches ſi connues, ſi fréquentées

de nos jeunes enfants & de perſonnes adultes d'une piété ſimple & ſincère, ne ſont qu'une réminiſcence de ces drames pieux qui s'exécutaient autrefois dans les temples ou ſur des tréteaux au milieu des places publiques.

L'art figuré des cathédrales, qui faiſait l'office d'une leçon pour inſtruire, d'un ſermon pour moraliſer, d'un exemple pour édifier, repréſente, par des perſonnages, auſſi bien que les drames religieux, toute la ſcience & tous les dogmes chrétiens. « Aidé par ces objets matériels, par ces ſtatues, ces images & ces jeux ſcéniques, l'eſprit débile pouvait, dit Suger, monter juſqu'à la vérité, & l'âme plongée dans les ténèbres ſe relevait dans la lumière que l'art faiſait éclater à ſes yeux. »

Sous ce point de vue, la religion doit beaucoup à l'art; mais combien plus l'art eſt redevable à la religion!.. .. A l'eſprit religieux ſeul appartient de féconder les intelligences, d'étendre l'imagination, de donner des volontés fortes, l'audace des grandes entrepriſes, la patience qui mûrit les plans, le génie qui les exécute. L'impiété, au contraire, n'en fait pas ſi long; « c'eſt, diſent les Arabes, une méchante plante épineuſe, dont les racines ſont hors de terre, qui n'a ni feuilles ni fleurs, rien de fatigué ne peut dormir à ſon ombre, rien de bon ne croît à ſon entour. »

L'art grec, s'attachant à reproduire la perfection phyſique de ſes dieux, en repouſſant tout ce qui pouvait altérer la majeſté de leurs traits, s'eſt élevé au ſublime, & Zeuxis, Apelles, Timante, Phidias, Parrhaſius, Apollodore, Phamphile, Protogène, Euphranor, tous artiſtes grecs du plus beau temps de l'art, dans cette terre claſſique, n'ont acquis de la célébrité que quand leurs pinceaux ou leurs ciſeaux ſe ſont exercés à la repréſentation de

quelques-unes des divinités de l'Olympe ou des attributs de la puiſſance céleſte. Apelles n'a paru grand que quand il a fait la foudre, le tonnerre, l'éclair & ſa Vénus Anadyomène; Phidias, que quand il a créé ſa Minerve & ſon Jupiter, & l'Apollon du Belvédère a ſuffi pour immortaliſer ſon auteur.

C'eſt en s'inſpirant de la grandeur des dieux que l'architecture antique éleva les temples de Delphes, d'Ephèſe, de Jéruſalem & de la Mecque; c'eſt auſſi par la même penſée que ſe ſont dreſſées nos cathédrales immenſes dont les tours & les flèches ſemblent devoir ſervir à de nouveaux géants pour eſcalader le ciel.

C'eſt à la mythologie que l'art ancien a dû ſa ſplendeur & ſa gloire; c'eſt auſſi au chriſtianiſme que l'art moderne doit ſa célébrité & ſes chefs-d'œuvre. Le type grec eſt dans le paganiſme, il eſt ſouverainement imitatif; le type chrétien eſt un Dieu, une Vierge, un Martyr, puis l'Humanité tout entière avec ſes douleurs, ſes joies, ſes vices & ſes perfections.

L'art grec eſt beau, mais froid; l'art chrétien eſt plein de feu & de ſentiment : ſon premier type n'eſt-il pas le plus grand martyr qu'il ait été donné au monde de contempler; n'eſt-ce pas un Dieu mourant par charité; n'eſt-ce pas une Mère faiſant le ſacrifice de ſon Fils pour le ſalut des hommes?

Mais c'eſt ſurtout à la Vierge que l'art chrétien eſt redevable de l'éclat dont il a brillé. Le culte de cette reine des anges, frais comme une fleur & remarquablement riche en inſpirations nobles & généreuſes, eſt une ſource inépuiſable de conceptions élevées pour la muſique, la peinture, la poéſie & la ſtatuaire. Reine des douleurs & des gloires, placée à une hauteur à laquelle l'imagination ne peut atteindre, entourée d'une félicité qu'aucune ex-

preſſion ne peut traduire, Marie eſt un type céleſte qui réſume la penſée chrétienne & qui force l'artiſte à évoquer toutes les beautés du monde idéal. On a remarqué que parmi toutes les œuvres d'art que la religion a inſpirées, & elles ſont innombrables, celles où la Vierge eſt peinte, ſoit comme acceſſoire, ſoit comme faiſant l'objet principal du tableau, ſont les plus nombreuſes. C'eſt, qu'en effet, il y a dans les myſtères, dans les actes accomplis par Jeſus ſeul, quelque choſe de ſi haut, de ſi grand, de ſi divin & de ſi difficile à rendre, que l'art ne les a jamais abordés qu'en tremblant. Tantôt, c'eſt un miracle où l'action puiſſante de la divinité agit ſeule, dans l'obſcurité, échappant ainſi à la reproduction & laiſſant l'artiſte dans la néceſſité ou de tirer un voile impénétrable ſur l'acte qu'il a voulu peindre, ou de ſe borner à la repréſentation de Jéſus, de la bouche duquel s'échappe la parole du miracle, ou à celle de l'individu ſur lequel retombe l'infuſion de la grâce miraculeuſe. Tantot, c'eſt la flagellation de l'Homme-Dieu, attaché à une colonne, ou ſon crucifiement, ſcènes terribles devant leſquelles recule toujours le pinceau le plus expérimenté par la difficulté de rendre, comme il conviendrait, les ſouffrances d'un Dieu, la lutte de la nature divine aux priſes avec les ſouffrances de l'humanité réduite à elle-même. Quel modèle, en effet, quel type poſera-t-on devant le chevalet d'un artiſte, chargé de dire les déchirements, les douleurs de Jéſus au Jardin des Oliviers ou ſur le gibet planté ſur le ſommet du Golgotha!

Mais combien eſt à l'aiſe l'artiſte qui, devant une femme reſplendiſſante de beauté naturelle, de grâce, de fraîcheur & de gloire, eſt chargé de dire ſa bonté, ſa modeſtie, ſa candeur,

toutes qualités morales qui viennent comme dans un miroir ſe refléter ſur ſon viſage angélique! Quand il s'agit d'une ſainte famille, d'une de ces actions privées de la Vierge ménagère, combien plus l'artiſte eſt à ſon aiſe!

La Grèce avait créé tout un peuple de dieux, peuple beau, régulier, mais dur comme l'airain, froid comme le marbre. On rencontrait de la méthode, de la grâce, de l'élégance, dans ces créations païennes; mais l'humilité au faîte de la grandeur, l'humilité de Marie, mère d'un Dieu; mais la charité d'une mère faiſant le ſacrifice immenſe de ſon Fils unique pour le rachat du monde, la charité de Marie; mais la pudeur, la plus belle des craintes après celle de Dieu, la pudeur de Marie; mais la foi ardente de cette femme qui croit qu'en elle s'accomplira le plus grand des miracles, celui d'enfanter ſans ceſſer d'être pure, où donc étaient-elles? Quelqu'un des fronts de marbre ou d'airain des divinités ſenſuéliſtes de la Grèce reflétait-il ces vertus ſublimes? Non. Ces dieux, raſſaſiés d'ambroiſie, ivres de nectar & paſſant indolemment leurs jours fabuleux au milieu des feſtins, des querelles, de la licence, portaient le ſtigmate déſolant de leur origine infernale, l'inflexibilité.

Auſſi, dès que paraît l'image aimable de la Vierge ſainte, de la Roſe myſtérieuſe de l'Evangile, avec quelle rapidité diſparaiſſent tous ces types, s'écroulent toutes les idoles, tombant devant elle comme les faux dieux de la Phénicie devant l'arche du Dieu d'Iſraël! La Mère du divin amour, l'emblème adorable de la pureté, la femme poſée à genoux ſur la première marche du trône de Jéſus-Chriſt, pour lui offrir, bienveillante médiatrice, les larmes & les vœux des humains, a fait prendre à l'art

chrétien une attitude ſi digne, ſi noble, ſi haute, une allure ſi ſublime, qu'il y eut, dès lors, un abîme à franchir entre lui & l'antiquité.

Mais arrivons à la plus belle page des annales de l'art chrétien, à l'influence de Marie ſur les arts du moyen-âge & de la renaiſſance. Les peintres de l'antiquité avaient reproduit, avec bonheur, la beauté phyſique; ils avaient pour cela d'admirables modèles; mais ce furent les peintres chrétiens, les artiſtes dévoués au culte de Marie, qui ſurent joindre à l'harmonie des traits le reflet des qualités morales, de la beauté de l'âme. La figure de Marie fut le triomphe de l'eſprit ſur l'argile du corps. Pour repréſenter cette femme céleſte, il ne fallait pas chercher ici-bas un type; quelque parfait qu'on eût pu le rencontrer, il eût été loin de préſenter cette douceur, cette candeur, cette pureté, cette amabilité, cette affabilité & cette majeſté qui caractériſent la reine des anges. Il fallut pénétrer le myſtère de l'exiſtence de ces êtres glorifiés qui ne vivent point de notre vie, qui ne ſe nourriſſent que de ſainteté, d'amour & de contemplations divines; il fallut que l'artiſte, échauffé par le *fuoco animatore* de la religion, s'élevât, ſur les ailes de la Foi, juſqu'au trône de grandeur où la Vierge eſt aſſiſe au milieu des ſaints & des anges & qu'il invoquât pieuſement ſon modèle, avant de ſaiſir ſes pinceaux. Il ne ſuffit pas d'être peintre pour repréſenter Marie, il faut être bon chrétien & plus d'un jeune artiſte allemand l'a ſenti devant les madones de Raphaël ou du Corrége. Pénétrés de cette idée, pluſieurs peintres eſpagnols & italiens ſe préparaient à leurs œuvres pies par le jeûne, la prière & les ſacrements: qui ne connaît la vie du bienheureux artiſte Fra Fieſole?

C'eſt une charmante & bien juſte idée qu'a eue un grand peintre hollandais, Overbeck, de repréſenter la Sainte-Vierge inſpirant & animant les arts du moyen-âge & de la renaiſſance. Cette œuvre, que l'abbé Orſini décrit, ſans indiquer le lieu où elle ſe trouve, ſe diviſe en deux parties, le ciel & la terre. Dans la première, trône Marie, entourée des ſaints & des plus grands perſonnages de l'Ancien & du Nouveau Teſtament; dans la ſeconde, ſe voient, groupées autour d'une fontaine dont le jet s'élance vers le ciel, emblème du génie, les ſommités artiſtiques dans toutes les branches des beaux-arts.

La ſtatuaire n'eſt pas moins redevable à Marie que la peinture. La Grèce antique avait donné à ſes ſtatues toutes les poſtures, toutes les attitudes imaginables; elle les avait dreſſées, couchées, aſſiſes; mais elle n'avait pas trouvé cette poſe ſuppliante de la Mère de Dieu, aux pieds de ſon fils. Elle n'avait pas deviné cette expreſſion de douleur profonde ſur les traits d'une mère, recevant ſur ſes genoux le corps inanimé de ſon fils adoré. L'attitude d'une femme, portant dans ſes bras ſon enfant bien-aimé, vint révéler à l'art la religion de la maternité & elle ouvrit à la ſculpture la carrière inexplorée des choſes morales. Que de chefs-d'œuvre a enfantés la ſculpture ſous l'influence de la reine des anges! Avec quelle patience ont été fouillés les retables de l'égliſe de Brou, les ſtalles des cathédrales d'Auch, d'Evreux & de tant d'autres ſanctuaires dédiés à Marie! Que de flèches, découpées à jour avec une délicateſſe, un travail, un ſoin infinis, ſurmontant les temples conſacrés à Marie, s'en vont, s'élançant dans les nues, porter, juſqu'aux pieds de ſon trône de gloire, les vœux de l'artiſte, le ſoupir du modeſte ouvrier qui renonçait

à tout autre travail plus lucratif encore, pour ne s'occuper qu'à contribuer à l'exaltation de la Mère de ſon Dieu.

La numiſmatique n'eſt pas reſtée en arrière de ſes ſœurs la peinture & la ſtatuaire, elle a voulu auſſi payer ſon tribut à la Vierge ſainte & reproduire ſon image. L'impératrice Théophanie, épouſe de Romain-le-Jeune, eſt la première qui, au xe ſiècle, fit mettre l'effigie de Marie ſur ſes monnaies. Elle eſt placée ſur le revers; ſa tête, entourée du nimbe, porte le voile & ſes deux mains ſont élevées à la hauteur de la poitrine, autour ſe lit l'inſcription : *Mère de Dieu*. Le ſecond mari de cette princeſſe, Jean Zimiſcès, qui monta ſur le trône en 969, fit auſſi frapper une médaille ſur laquelle eſt, d'un côté, la figure du Chriſt, de l'autre, la Vierge aſſiſe ſur un trône, tenant l'enfant Jéſus ſur ſes genoux & à ſes pieds ſont les trois Mages lui offrant des préſents. L'empereur Romain IV, dit Diogène, qui monta ſur le trône en 1068, fit auſſi mettre l'effigie de la Vierge ſur le champ de ſes monnaies. Elle y eſt repréſentée ayant ſur ſa poitrine la tête de l'enfant Jéſus, ainſi que l'avait preſcrit le concile d'Ephèſe; la Vierge y eſt coſtumée & coiffée à la manière des impératrices; elle conſerve ſon nimbe, mais elle n'a plus de voile; l'inſcription porte : *que la Mère de Dieu ſoit propice* à l'empereur Romain-Diogène.

Après ce prince, pluſieurs empereurs d'Orient mirent encore l'effigie de la Vierge ſur leurs monnaies, mais les Grecs ne furent pas les ſeuls qui donnèrent à Marie cette marque de reſpect, une foule d'Etats modernes lui ont rendu le même honneur. Dans les Etats pontificaux ont voit, ſur l'écu romain neuf d'argent, la Vierge portée ſur des nuages, tenant d'une main

des clefs &, de l'autre, une arche ; autour fe lit cette infcription : *Supra firman petram* (fur la pierre folide).

La ville de Gênes préfente auffi fur fes génovines d'or la Vierge, portée fur des nuages, tenant l'enfant Jéfus fur un de fes bras; l'infcription eft ainfi conçue : *Et rege eos* (guide-les).

L'Autriche a des ducats d'or fur lefquels on voit la Vierge, portée fur des nuages, ayant fur fon bras l'enfant Jéfus qui tient à la main le globe du monde; l'infcription porte : *Maria, Mater Dei.* Le même Etat a auffi des maximiliens & des carolins d'or fur le revers defquels eft la Vierge portant l'enfant Jéfus, avec le même attribut de fa puiffance. L'infcription eft : *Salus in te fperantibus* (le falut eft à ceux qui efpèrent en vous).

La Bavière frappe auffi des maximiliens & des carolins d'or qui préfentent le même attribut & la même infcription que ceux d'Autriche.

Le Portugal met fur fes creufades d'or le nom de Marie, furmonté d'une couronne & entouré de deux branches de laurier, de l'autre côté eft une croix, avec cette infcription : *In hoc figno vinces.*

N'effayons pas de dire, dans tout ce qui eft du domaine des beaux-arts, tous les chefs-d'œuvre infpirés par l'ardeur du culte de Marie, ou produits par fon influence. Depuis plus de dix-fept fiècles, elle trône fur le monde par la confiance aux grâces nombreufes qu'elle fait defcendre du ciel, comme une bienfaifante rofée; depuis plus de quatorze fiècles, fon culte, généralement adopté par tous les chrétiens, n'a ceffé d'exciter les

artiſtes, ſoit à la reproduction de ſes traits auguſtes, ſoit à celle des myſtères auxquels elle a pris part, & il n'eſt pas douteux qu'un des beaux ſpectacles, pour le chriſtianiſme, ſerait celui de la réunion, ſi elle était poſſible, de toutes les œuvres d'art qui ont trait à ſa perſonne.

IV.

Premières images de Marie.

MALGRE la fureur des iconoclaftes & celle non moins funefte des révolutionnaires anti-chrétiens de plufieurs époques, eft encore grand le nombre des peintures anciennes & des œuvres d'art confacrant la mémoire de la Mère de Dieu & racontant quelques-uns des myftérieux épifodes de fa vie. Le culte de cette reine des anges a pris, depuis longtemps, de fi profondes racines dans le chriftianifme, que non feulement les églifes, les chapelles, les collégiales, les oratoires particuliers font ornés de fon effigie, mais encore les mufées, les collections publiques & les collections privées, les habitations particulières en font décorés.

Bafnage a écrit que ce ne fut guère qu'après le concile d'Ephèfe, en 431, que parurent les premières images de la Vierge. Pour

que cette affertion pût être de quelque exactitude, il faudrait effacer de la tradition & des écrits des Pères de l'Eglife ce qu'ils rapportent touchant les premières images de Marie; il faudrait détruire, dans les ouvrages des archéologues, les dates qu'ils affignent à tel ou tel tableau qu'ils font remonter aux premiers fiècles de notre ère, & prouver que ces dates font plutôt le fruit d'une admiration fanatique que l'expreffion de la vérité. Perfonne n'ignore que le Décalogue, interdifant aux Hébreux la reproduction d'aucun être vivant, ne laiffait à l'art hébraïque que le domaine des fleurs & des plantes. Prohibition qui, toute circonftancielle, reçut, de Moïfe même & de la part de Dieu, une première tranfgreffion. L'Ecriture fait, en effet, mention de deux chérubins que Moïfe, par ordre de Dieu, fit placer fur l'arche d'alliance & de plufieurs autres figures que Salomon fit repréfenter fur le voile du fanctuaire & fur les parois du temple. La tradition, foutenue par la piété, attribue à faint Luc, apôtre & évangélifte, & cela depuis un grand nombre de fiècles, plufieurs portraits de Marie que cet Ifraélite aurait peints, le premier d'après l'original vivant & fous fes yeux, les autres par fouvenir ou par imitation, comme elle attribue à Nicodème, fans cependant une grande autorité, le portrait de Notre-Seigneur que poffédait un chrétien de Béryte, & à faint Luc, une partie d'un tableau, très-antique, repréfentant auffi Notre-Seigneur, lequel aurait été fini par un ange; ce dernier tableau eft pieufement confervé à Rome, ainfi que le voile blanc fur lequel s'imprima la figure du Sauveur, quand Véronique la lui effuya fur le chemin du Calvaire.

Un véritable archéologue doit fe tenir en garde contre les

erreurs que peuvent commettre, ſur l'antiquité de certains tableaux & autres objets d'art, les perſonnes qui, ne pouvant en juger elles-mêmes, s'en rapportent à tel ou tel ſigne pour en établir l'authenticité; mais lorſque la tradition, & une tradition conſtante, a conſacré l'antiquité ou l'auteur d'une œuvre, il ne ſuffit pas d'un déni pour les détruire ou les révoquer en doute; il faut la preuve du contraire.

Sans admettre le dire de la tradition, que le déſir pieux de poſſéder ſur la terre les traits vénérables de la Mère de Dieu peut ſuffiſamment autoriſer; ſans nous poſer non plus en contradicteur d'une croyance qui flatte infiniment les poſſeſſeurs de ces tableaux, diſons que rien ne s'oppoſe à ce que ſaint Luc, qui, avant qu'il ſe livrât à l'apoſtolat, exerça longtemps la médecine & acquit même dans cet art une juſte célébrité, au dire de ſaint Paul (1) & de ſaint Jérôme, eût aſſez de talent en peinture pour rendre convenablement les traits de la Vierge & pour faire paſſer dans ſon œuvre une partie de cette ſuavité, de ce charme qui caractériſaient Marie & qui, fixant l'attention, commandent le reſpect, font naître l'admiration. Mais nous voudrions que ſaint Auguſtin, grand docteur de l'Egliſe, bien connu par ſa ſcience & par ſa piété envers la Mère de Dieu, ne vînt porter à cette tradition un ſérieux démenti, en affirmant, dans ſon *Traité ſur la Trinité*, t. III, ch. VIII, qu'on ne connaiſſait point les traits de la figure de Marie.

Après l'affirmation d'une ſi grande autorité, que deviennent le preſtige & la célébrité de toutes les œuvres de peinture at-

(1) Epître aux Coloſſéens, IV, 14.

tribuées à ſaint Luc & notamment de celle qui eſt ſi pieuſement conſervée par les religieuſes dominicaines de Bologne? Toutes ces œuvres ſont-elles authentiques ou apocryphes? Laiſſons à d'autres le ſoin de réſoudre la queſtion.

Voici ce que rapporte, au ſujet du tableau de Bologne, le R. P. Labat qui l'a vu & dont nous empruntons le récit à l'*Art Chrétien* de l'abbé Paſcal.

« On donna au directeur du monaſtère la clef du tabernacle où eſt renfermé le tableau; on tira les rideaux qui le couvrent & nous vîmes ce portrait admirable, d'auſſi près & auſſi longtemps qu'il nous plut. Il eſt peint ſur bois, de vingt pouces ou environ de hauteur, ſur douze à quinze de largeur. Il n'y a que la tête & le cou. On tient qu'il a été peint par ſaint Luc & c'eſt une tradition ſi conſtante qu'il faut être téméraire pour ne pas y ajouter foi; mais, ſans s'arrêter à l'artiſte & ſans tenir compte de l'obſervation peu ſérieuſe que le tableau paraît trop récent pour qu'on lui donne, avec raiſon, près de dix-huit ſiècles, j'avoue que je fus frappé à la vue de cette vénérable image. Elle imprime du reſpect en même temps qu'elle attire le cœur. On a peine à ſoutenir je ne ſais quoi d'extraordinaire, de céleſte, j'oſerai même dire de divin qui eſt répandu ſur cette peinture. Plus je m'efforçais de la regarder, plus je me ſentais ſaiſi de reſpect, de crainte & d'amour. Je voulais toujours la regarder & j'étais obligé de baiſſer les yeux, comme ſi ſes regards euſſent été animés & que je n'euſſe pu en ſoutenir l'éclat. On voit, par ce portrait, que la Vierge était d'une taille plus que moyenne; elle avait les cheveux & les ſourcils noirs, les yeux grands, bien fendus, pleins de feu, la bouche petite & vermeille, les

joues aſſez remplies & modeſtement colorées, le menton bien formé; la forme de tout le viſage eſt longue & paraît celle d'une perſonne de cinquante ans, mais qui n'eſt point du tout caſſée & qui n'a rien perdu de ſa beauté. Ce que je n'ai point vu dans une foule de tableaux d'excellents peintres & qu'on remarque dans celui-ci, c'eſt une majeſté infinie, unie à une douceur charmante, un air vif & animé, accompagné d'une modeſtie parfaite, les plus beaux traits, la plus belle économie, la ſymétrie la plus correcte, le plus beau coloris, avec un air d'une humilité profonde & d'un recueillement le plus intérieur & le plus accompli.

« Que ceux qui ont vu ce tableau en parlent comme ils voudront, je ſuis perſuadé qu'il eſt inimitable & qu'il y a quelque choſe de ſurnaturel dans cette peinture. »

Mais il y a bien d'autres images de Marie également attribuées à ſaint Luc. Dans pluſieurs de ces peintures de la Vierge-Mère, elle eſt repréſentée tenant l'enfant Jéſus ſur le bras gauche, portant lui-même le livre des Evangiles.

Une remarque qui paraît puérile au premier coup-d'œil & qui mériterait cependant d'être éclaircie, c'eſt la poſition de l'enfant Jéſus ſur l'un ou l'autre bras de ſa Mère. Nous penſons que ce n'eſt pas indifféremment que l'artiſte apôtre l'a ainſi repréſentée. Marie était, par ſa poſition, aſſujettie à toutes les occupations d'une femme ménagère. Si elle eût porté ſon divin nourriſſon ſur ſon bras droit, il lui eût été impoſſible de vaquer à aucun travail d'intérieur. Il n'eſt pas rare, au contraire, de voir des femmes mères faire une partie de leur beſogne, ayant leur nourriſſon ſur le bras gauche. Saint Luc a dû tenir compte de cette circonſ-

tance ; auſſi eſt-il le premier qui l'ait ſignalée, ſi on n'admet pas la légende eſpagnole relative à la ſtatue de la Vierge de Notre-Dame del Pilar, aux termes de laquelle ſaint Jacques, apôtre de l'Eſpagne, aurait reçu du ciel cette même ſtatue, au milieu d'une viſion, huit ans après la mort de Jéſus-Chriſt & dans la cinquante-cinquième année de la vie de la Vierge. Cette ſtatue tient auſſi l'enfant Jéſus ſur le bras gauche, & de la main droite, Marie retient les plis de ſon manteau. Une particularité unique à cette ſtatue, c'eſt que l'enfant Jéſus tient auſſi ſur ſon bras gauche le Saint-Eſprit en forme de colombe.

Plus les ſtatues & les peintures de la Vierge remontent dans l'antiquité, plus cette obſervation ſe confirme; nous en avons encore pour preuve la ſtatue druidique que l'on vénère à Chartres; celle de bronze, non moins ancienne, que l'on voyait autrefois dans l'égliſe des Capucins de Meaux, trouvée dans les fouilles du château de la Muette, ouvrage romain; toutes les ſtatues miraculeuſes de la Belgique & la majeure partie de celles vénérées en France, dont l'origine remonte aux premiers jours du chriſtianiſme; un grand nombre de celles que l'on admire à Rome & que l'on fait appartenir aux premiers ſiècles de notre ère.

Bien des artiſtes, notamment Albert Durer & la plupart des peintres & des ſtatuaires allemands & flamands ont imité ſaint Luc, ſans cependant faire de cette manière de préſenter la Vierge-Mère une règle générale. Du reſte, l'antiquité n'a pas toujours peint la Sainte-Vierge avec l'enfant Jéſus ſur un de ſes bras. Les peintures à freſque des catacombes la préſentent ſous diverſes poſitions. Au cimetière de Saint-Prétextat, elle eſt peinte, ſans enfant Jéſus, à côté du Père-Eternel jugeant

les humains ; au baptiſtère de Saint-Valérien, elle eſt repréſentée avec l'enfant Jéſus de face devant elle, aſſis ſur ſes genoux ; dans la chapelle de la Vierge, on la voit comme en prières, les bras étendus & Jéſus devant elle ; au cimetière de Saint-Ciriaque, elle eſt peinte avec l'enfant Jéſus ſur ſon bras droit.

Les peintres modernes ont, à cet égard, ſuivi leurs idées, ſelon la diſpoſition ou l'ordonnance de leurs œuvres & l'on remarque preſque autant de Vierges-Mères avec l'enfant Jéſus ſur le bras gauche qu'on en voit l'ayant ſur le bras droit.

Parmi les images de la Vierge que possèdent les égliſes de la ville-éternelle, pluſieurs remontent à des dates très-anciennes ; malheureuſement elles ne fourniſſent ſur le point qui nous occupe que de faibles renſeignements.

La madone de l'égliſe ſouterraine des Saints Sylveſtre & Martin, dite *à Monti*, remonte au règne de Conſtantin-le-Grand, au commencement du IVe ſiècle. La Vierge, dont la tête eſt couverte d'un voile, bénit à la manière papale, avec le pouce, l'index & le *medium*.

La madone des Grâces, auprès de l'hôpital dit *Conſolazione*, eſt attribuée à ſaint Luc. On croit que cette image, peinte ſur bois de cyprès, fut donnée à l'impératrice Hélène par le patriarche de Conſtantinople & que cette pieuſe princeſſe la plaça dans l'égliſe de Jéruſalem érigée en l'honneur de la Sainte-Croix. De là, elle aurait été reportée à Conſtantinople, d'où l'empereur Conſtantin III, venu à Rome en 658, l'aurait tirée pour en faire préſent au pape ſaint Vitallien. Cette madone, revêtue d'un riche manteau, poſe la main droite ſur la poitrine, la main gauche eſt au deſſous. Sur l'eſtomac eſt une croix grecque

qui ſe reproduit ſur chaque épaule. La phyſionomie eſt d'une admirable placidité.

La madone de l'égliſe Saint-Auguſtin remonte, dit-on, à une haute antiquité. Elle tient ſur le bras gauche l'enfant Jéſus qui bénit à la manière papale; de l'autre main, elle porte un livre. La tête de l'enfant eſt ceinte d'un nimbe crucifère.

La madone dite *della Strada*, dans l'égliſe de Géſée, eſt d'origine grecque. Son attitude eſt à peu près celle de la précédente. La tête de Marie porte une riche couronne ducale. On eſtime qu'elle remonte au ve ſiècle.

La madone de Sainte-Marie *in via Lata* eſt attribuée à ſaint Luc. On croit qu'elle fut peinte dans une maiſon habitée par ſaint Paul, gardée par un ſoldat. La Vierge eſt couverte d'un riche manteau orné de perles; ſur ſa poitrine eſt un médaillon. Elle élève le bras droit à la hauteur de la figure, l'autre eſt poſé ſur la poitrine au deſſous du médaillon. Son manteau eſt parſemé de croix.

La madone dite du Portique, à Saint-Apollinaire, eſt une de celles que l'on fait remonter à une haute antiquité. Marie, aſſiſe ſur un trône, tient l'enfant Jéſus debout ſur ſon genou droit. A droite eſt ſaint Pierre, à gauche eſt ſaint Paul.

La madone de Sainte-Marie *in Coſmedin* eſt un ouvrage grec. La Vierge, couverte d'un voile qui, du côté gauche, eſt orné d'une étoile, tient l'enfant Jéſus; au bas eſt écrit ce mot grec: *theotocos*, Mère de Dieu. Elle fut placée par le pape ſaint Denys dans l'égliſe du ſéminaire grec.

La madone de Sainte-Marie-la-Neuve, *in Campo Vaccino*, eſt encore une peinture attribuée à ſaint Luc. Marie, couverte d'un

voile, tient de la main droite l'enfant Jéſus, ceint d'un nimbe crucifère; il bénit à la manière papale, & de la gauche il tient un volume ou rouleau.

La madone des Saints Dominique & Sixte eſt auſſi attribuée à ſaint Luc. Elle ne porte pas l'enfant Jéſus. Sa main droite eſt levée à la hauteur de la figure, tandis que la gauche repoſe ſur ſa poitrine. L'épaule gauche eſt ornée d'une étoile & la frange de ſon manteau, du même côté, porte une croix grecque. On la croit venue de Jéruſalem.

La madone dite des Grottes, dans la même égliſe, eſt une freſque très-remarquable, par André Vanni de Sienne, peintre du XIVe ſiècle. Marie tient l'enfant Jéſus ſur ſes deux bras. La tête de l'enfant eſt ornée d'un nimbe crucifère. La robe du Sauveur eſt parſemée d'étoiles & le côté gauche du voile de Marie porte une étoile plus grande. Cette image eſt pleine de dignité.

La madone dite de Conſtantinople, dans l'égliſe de la nation ſicilienne, remonte, dit-on, au Ve ſiècle. Marie, couverte d'un large manteau, a les bras ouverts & étendus. Devant elle eſt l'enfant Jéſus ſe tenant debout; il porte le globe de la main gauche; de la droite, il bénit avec trois doigts; il eſt couronné d'un nimbe crucifère. Cette image eſt d'une remarquable nobleſſe.

La madone *della Annunziata* eſt une Annonciation qui orne l'égliſe des religieuſes Oblates & qui ne remonte qu'au XVe ſiècle. Marie eſt aſſiſe, ayant à ſes côtés un livre. L'archange Gabriel, rayonnant d'éclat, lui apparaît. Entre les deux figures eſt le Saint-Eſprit qui inonde Marie de l'abondance de ſes grâces.

La madone dite *di Carmine*, dans l'égliſe de Saint-Chryſo-

gone, eſt une très-ancienne moſaïque. La Vierge eſt aſſiſe dans une ſorte de niche, en forme de trône, tenant l'enfant Jéſus de la main gauche. A droite eſt ſaint Paul, à gauche eſt ſaint Pierre.

La madone des Catacombes, tirée du cimetière de Saint-Hermès, eſt une petite freſque tranſportée à l'égliſe du Collége romain. La Vierge, couverte d'un long voile, ne laiſſe apparaître que le buſte. Elle a une phyſionomie grave & profondément recueillie.

La madone de Sainte-Marie-Majeure eſt réputée un ouvrage très-authentique de ſaint Luc. Marie, debout, tient dans ſes deux bras croiſés l'enfant Jéſus qui paraît âgé de quatre ans & qui bénit de la main droite; de la gauche il tient un livre. La Vierge eſt couverte d'un long voile, ſur le haut duquel eſt une croix grecque qui brille ſur ſon front.

La madone *del Tranſito* & *del Ripoſo*, à Saint-Jean de Latran, eſt une freſque qui repréſente Marie miſe au tombeau par les apôtres. La Vierge eſt vêtue comme on la peint ordinairement. On attribue à cette peinture une haute antiquité.

Le tableau de la madone *della Clemenza*, dans la baſilique de Sainte-Marie *in Tranſtevere*, préſente Marie aſſiſe ſur un ſiége élevé, tenant le divin enfant entre ſes genoux. Elle a une couronne ſur la tête & porte à la main droite une haute croix à deux traverſes. Un ange eſt de chaque côté de la Vierge, aux pieds de laquelle eſt proſterné le pape ſaint Calixte, avec une tiare ſans couronne. On ne peut préciſer la date de cette image, qui eſt très-ancienne & qui fut placée dans la première égliſe qui ait été bâtie, à Rome, en l'honneur de la Mère de Dieu. Cette

église paſſe pour avoir été la première paroiſſe établie à Rome.

La madone *del Popolo* eſt conſidérée comme provenant de l'impératrice Pulchérie qui, l'ayant reçue de Jéruſalem, la plaça dans la fameuſe égliſe bâtie, à Conſtantinople, après le concile d'Ephèſe, où le titre de Mère de Dieu fut confirmé à Marie contre l'hérétique Neſtorius. La Vierge tient de la main gauche l'enfant Jéſus, couronné d'un nimbe crucifère & béniſſant à la manière papale. Sa main droite eſt poſée ſur la poitrine.

La madone d'Ara-Cœli bénit de la main droite, tandis que la gauche repoſe ſur la ceinture; ſa poitrine eſt ornée d'une croix. C'eſt la fameuſe image qui fut portée en proceſſion ſous le pape ſaint Grégoire-le-Grand, pour demander à Dieu la ceſſation d'une peſte.

La madone *delle Grazie*, ou des Grâces, eſt d'origine grecque. La Vierge préſente le ſein gauche à ſon Fils qui le ſoutient de la main. Au deſſus de la Vierge eſt une inſcription en caractères grecs qui ſignifie Mère de Dieu. Sur la tête de l'enfant en eſt une autre qui ſignifie Chriſt vainqueur.

La madone dite *in Portico di Campitelli* eſt gravée ſur une pierre fine de couleur d'azur. L'image eſt d'or & repréſente Marie tenant ſon fils dans ſes bras. Du cou de l'enfant pend une petite croix d'améthyſte. Il lève la main droite pour bénir, & de la gauche il tient un livre. Le pourtour eſt orné de deux rameaux qui entourent cette précieuſe image. De chaque côté de la partie ſupérieure de l'encadrement eſt une tête. Ce ſont les effigies de ſaint Pierre & de ſaint Paul. L'encadrement lui-même eſt formé de diverſes roſes. L'harmonie des couleurs, qui réſulte des diverſes pierres incruſtées dans celle du fond, eſt ſi

belle qu'on a cru cet ouvrage ſorti de la main des anges. Sa très-haute antiquité ne ſaurait être douteuſe.

La madone de Saint-Alexis, au mont Aventin, remonte au ve ſiècle. Marie, couverte d'un riche manteau, bénit de la main droite totalement ouverte, tandis que la gauche repoſe au deſſous de ſa poitrine. On croit que cette image a été vénérée à Edeſſe & qu'elle fut portée à Rome par Sergius, évêque de Damas, que les Sarraſins avaient expulſé de son ſiége.

Dans l'impoſſibilité où nous ſommes de parcourir toute l'Europe catholique pour découvrir les plus anciennes images de Marie, remarquables au point de vue de l'art & à celui de la religion, par le culte qu'elle y a reçu & qu'elle y reçoit encore, nous nous bornons à celles que nous fournit M. le curé de Saint-Sulpice dans ſon bel ouvrage de *Notre-Dame de France*, auquel nous renvoyons nos lecteurs déſireux de voir de beaux modèles de Vierge, de tous les âges, & de s'édifier par les récits des bienfaits que l'humanité a reçus de Celle dont il eſt dit qu'on ne l'invoque jamais en vain.

L'une des plus anciennes eſt celle de la cathédrale de Chartres, que la tradition fait remonter au temps des druides, qui l'honoraient comme la Vierge qui devait enfanter; fait ſurnaturel, bien capable d'exciter & de motiver un culte particulier à celle qui en était l'objet & qu'ils honoraient par un autel dreſſé dans un grotte avec cette inſcription : *Virgini Parituræ*, au deſſus duquel & dans une niche, les premiers chrétiens, ſans doute, érigèrent une ſtatue de Marie-Mère, qu'un hiſtorien de la ville de Chartres décrit ainſi :

« La Vierge eſt dans une chaiſe, tenant ſon Fils aſſis ſur

ſes genoux, qui de la main droite donne la bénédiction, & de la gauche porte le globe du monde. Il a la tête nue & les cheveux fort courts (ſans doute à la manière des Gaulois du temps); la robe qui lui couvre le corps eſt toute cloſe & repliſſée par la ceinture; ſon viſage, ſes mains & ſes pieds, qui ſont découverts, ſont de couleur d'ébène griſe luiſante. La Vierge eſt revêtue, par deſſus ſa robe, d'un manteau à l'antique, en forme de dalmatique, qui, ſe retrouſſant ſur les bras, ſemble s'arrondir par le devant ſur les genoux, juſqu'où il deſcend Le voile, qui lui couvre la tête, porte ſur les épaules, d'où il ſe rejette ſur le dos. Son viſage, extrêmement bien fait & bien proportionné, eſt ovale, de couleur noire luiſante. Sa couronne, ſimple, eſt garnie par le haut de fleurons en forme de feuilles d'ache. La chaiſe eſt à quatre piliers, dont les deux derniers ont vingt-trois pouces de hauteur ſur un pied de largeur, compris le ſiége; elle eſt creuſe par derrière comme ſi c'était une écorce d'arbre, de trois pouces d'épaiſſeur, travaillée en ſculpture. La ſtatue a vingt-huit pouces neuf lignes de hauteur. »

Notre-Dame de Ferrières, près Montargis, dite Bethléem, qui remonte aux premiers jours du chriſtianiſme dans la contrée, égliſe ſouvent viſitée par ſainte Clotilde & par le fameux Sicambre, ſon époux, encore païen. Sa ſtatue, de couleur noire, tient l'enfant Jéſus ſur le bras droit; de la main gauche elle ſoutient une des jambes de ſon fils; elle eſt ſans couronne & a les cheveux flottants.

Notre-Dame de Saint-Maur-les-Foſſés, dans la péninſule formée par la Marne & la Seine, dont la ſtatue eſt dite par la tradition avoir été faite par des mains céleſtes & qui offre tout le

caractère du ſtyle des premiers âges de la ſculpture; c'eſt une *Mater doloroſa* debout au pied de la croix.

Notre-Dame de Rampillon, paroiſſe du canton de Nangis, ſtatue du XIIIe ſiècle, laquelle tient auſſi l'enfant Jéſus ſur le bras gauche, parfaitement bien drapée & couronnée.

Si, de la France, où nous ne pouvons ſuivre l'auteur que nous conſultons dans ſes détails relatifs au culte de la Vierge, nous paſſons à la Belgique, nous trouvons également de quoi ſatisfaire l'art & la piété dans les ſtatues que cette contrée possède à l'honneur de la Mère de Dieu.

Notre-Dame ſur la Branche, à Anvers, eſt peut-être la plus ancienne, puiſqu'elle remonte au temps des Normands, en 891.

Notre-Dame de Conſolation, à Vilvorde, a cela de particulier qu'elle fut donnée aux religieuſes de ce monaſtère par la princeſſe Sophie, fille aînée de ſainte Eliſabeth, reine de Hongrie, qui la tenait elle-même de ſainte Hedwige.

Notre-Dame de Miſéricorde, à Marchienne-au-Pont, ne date que du commencement du XVIIe ſiècle, mais cette magnifique ſtatue, comme on la voit aujourd'hui, offre un véritable modèle d'attitude noble, gracieuſe & grandioſe qui convient parfaitement au perſonnage. L'enfant Jéſus eſt ſur ſon bras gauche, preſque nu, ſans couronne; de ſa main droite la Vierge ſaiſit le pied droit de ſon fils; une couronne murale lui couvre la tête, ſes cheveux ſont flottants; ſon manteau, qui la drape admirablement bien, eſt parſemé d'étoiles.

Notre-Dame de Walcourt, dont l'origine eſt attribuée à ſaint Materne, contemporain de la Sainte-Vierge, diſciple de ſaint Pierre & apôtre de Namur, eſt, dit-on, auſſi parfaite par

ſa reſſemblance à l'original que les Vierges de ſaint Luc, attendu que le ſaint apôtre l'avait faite de ſes mains & qu'il avait ſouvent vu la Mère du Sauveur. Cette image s'écarte cependant du type traditionnel, en ce que ſes cheveux ſont courts, ainſi que ceux de l'enfant Jéſus, qui ſemble être de l'âge de quatre à cinq ans & qui, revêtu d'une tunique dont les manches ſont retrouſſées juſqu'au coude, repoſe ſur le genou droit de ſa mère.

Nous laſſerions l'attention de nos lecteurs ſi nous relations ici tous les faits que la chronique belge s'eſt plu à conſigner ſur le crédit des ſtatues miraculeuſes dont ſe couvre le ſol de ce petit royaume ſi dévot à Marie. Ces détails, favorables à la piété, n'ont pour l'art aucun intérêt. On vante les têtes de quelques-unes de ces ſtatues, auxquelles on prête une expreſſion noble & grandioſe pleine de ſentiment; vraiſemblablement l'attitude, les contours, les mouvements du reſte du corps de ces effigies répondent mal à l'idée qu'en donne la figure, puiſque les Belges ont ſoin de les déguiſer ſous des vêtements ſomptueux dont preſque toutes leurs Vierges ſont couvertes.

Les premières images de Marie qui décorèrent les égliſes des Syriens & des peuples chrétiens d'Orient étaient peintes ſur bois avec des couleurs que rendait ſolides & brillantes un mélange de cire liquéfiée. Telles furent les fameuſes images d'Edeſſe, en Méſopotamie; du Sinaï, dans le voiſinage de Damas; de Didinie, en Cappadoce; de Soſopoli, en Piſidie; de Philerme, dans l'île de Chypre, & enfin d'Antioche. Devant ces images brûlaient des lampes perpétuellement allumées, & c'était là que les grands évêques, les grands docteurs & les grands ſaints des premiers

ſiècles de l'Egliſe venaient demander ſecours, appui & lumières. Saint Alexis vivait aux pieds de Notre-Dame d'Edeſſe. Devant Notre-Dame de Didinie, ſaint Baſile implorait la protection divine contre les fureurs de Julien l'Apoſtat, & ſaint Grégoire racontait aux Pères du ſecond concile d'Ephèſe les faveurs précieuſes qu'il plaiſait à Dieu d'accorder à l'Aſie Mineure par l'entremiſe de Notre-Dame de Soſopoli.

Notre-Dame de Philerme, qui attirait dans l'île de Chypre un grand concours de pèlerins, fut emportée par les chevaliers de Rhodes, lorſqu'ils durent abandonner l'archipel aux Turcs, & elle eſt encore aujourd'hui ſur l'inexpugnable rocher où furent briſées tant de chaînes d'eſclaves chrétiens & abritée par les lions de l'hérétique Angleterre.

Les images de Marie ſe multiplièrent en freſques, à fond d'or, ſur le pourtour des baſiliques de Conſtantinople, & les moſaïſtes grecs luttèrent d'efforts & de talents avec les peintres pour la reproduire, d'une manière plus durable & non moins belle, dans ces tableaux ſi ſavamment & ſi patiemment nuancés que Ghirlandajo appelait des peintures pour l'éternité.

Pendant pluſieurs ſiècles, la Grèce eut le monopole des freſques, des vitraux de couleur, des peintures & des moſaïques. La première image de Marie qu'on ait révérée en Italie, ſi l'on en croit la tradition des Napolitains, était un portrait en moſaïque de la Sainte-Vierge, exécuté par des artiſtes grecs, ſur les parois de l'égliſe de Santa-Reſtituta, temple de Neptune converti en cathédrale chrétienne par ſaint Aſpreno, qui paſſe pour avoir été le premier évêque de Naples. L'Italie n'eut longtemps en

propre que des fresques barbares où les saints faisaient frissonner & où la Vierge avait le teint d'une Ethiopienne & qu'on attribue aux premiers peintres napolitains.

Un point iconologique à éclaircir & qui n'aurait pas pour l'art un faible intérêt, serait celui de l'origine de ces statues de Vierge au noir visage que l'on voit à Lorette, au Puy, à Lyon, à Chartres & ailleurs & de leur raison d'être. Des archéologues y ont vu une réminiscence de la déesse Diane, adorée à Ephèse; cette opinion ne nous paraît point admissible, car il n'est point présumable que l'Eglise eût consenti à placer sur ses autels une statue qui eût fait allusion à une déesse païenne, quoique la mythologie ait fait honneur à sa Diane chasseresse de la plus belle vertu de Marie, la pureté.

Parce que quelques-unes des peintures ou des statues des Grecs sont devenues noires par la longueur du temps ou par des causes qui ont altéré la fraîcheur du coloris des chairs, ou parce que le bois dont les sculpteurs se sont servis pour la représenter était de couleur noire, il a été dit par certains dévots que la Vierge était mulâtre, & en faveur de cette assertion, ils ont cité ce texte tiré du cantique de la Sulamite : *Nigra sum, sed formosa* (je suis brune, mais je suis belle) ; d'autres disent qu'elle ne devint mulâtre que pendant son séjour en Egypte. Malgré que l'on supposât que ces représentations noires en rehaussaient la sainteté, elles n'ont jamais été imitées dans l'art.

Nous partageons peu l'opinion émise par M. Feuillet de Conches dans son savant ouvrage : *Causeries d'un curieux*, qui observe que toutes les Vierges noires, quand elles sont peintes, sont

attribuées à ſaint Luc. Nous doutons fort que l'artiſte apôtre, vivant encore, ſi peintre il était, revendiquât la propriété de portraits de Marie ſous un teint qui n'était pas le ſien; œuvres, du reſte, que ce ſavant auteur avoue être apocryphes & imitées de la déeſſe Iſis, tenant le dieu Horus dans ſes bras, fiction que n'eût point admiſe le pieux apôtre voulant tranſmettre à la poſtérité les traits de la mère de ſon Dieu, du Dieu qu'il prêchait & qu'il avait tant à cœur de faire connaître à ſes diſciples.

Nous aimons mieux, comme plus rationnelle, l'idée de l'abbé Paſcal, qui ne voit dans ce teint noir qu'un ſouvenir du ſéjour de la Vierge en Egypte, ſi voiſine de l'Ethiopie, où les chrétiens de cette contrée ont dû la repréſenter ſous leur couleur naturelle, comme étant, pour eux, la plus belle, la plus noble.

La première repréſentation d'une Vierge noire, en Europe, eſt due à des artiſtes grecs, ſur des modèles byzantins apportés par les pèlerins revenus de la Terre-Sainte, à l'époque des croiſades. Cependant les Vierges de couleur noire paraiſſent être plus anciennement établies parmi nous, ſi on en juge par la deſcription que font des diverſes ſtatues de la Vierge, M. le curé de Saint-Sulpice, dans l'ouvrage précité, & l'auteur des *Vierges miraculeuſes de Belgique*, dont la majeure partie eſt au teint noir.

Parmi les madones que vénèrent la France, l'Eſpagne, l'Italie, la Grèce, la Pologne & la Ruſſie, le nombre des Vierges noires eſt égal à celui des Vierges au teint blanc & elles y ſont tenues pour auſſi vénérables les unes que les autres.

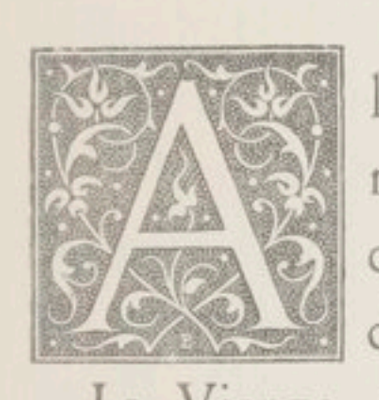
« En réſumé, dit M. Feuillet de Conches, auquel nous em-

pruntons cette note, pour barbares que fuſſent les types ſacrés primitifs des catacombes & de l'art byzantin, trop altérés & avilis ſous des pinceaux inhabiles ; pour légendaires que fuſſent les portraits qui en ont procédé, tous préſentent un inconteſtable intérêt en ce qu'ils ont été rehauſſés du reſpect des premiers fidèles & conſacrés de leur foi & de leur ſang. Donc, ſans les admettre d'une façon abſolue, il y a prudence à leur laiſſer un caractère de probabilité, parce qu'entre le certain & le faux il y a des nuances dont il eſt d'un eſprit ſage de tenir compte. Le pape Benoit XIV n'admet pas qu'on ſoit tranchant & explicite contre les traditions. S'il accorde qu'on ne leur reconnaiſſe point *de plano* une autorité déciſive, il les croit cependant aſſez anciennes & appuyées ſur d'aſſez graves témoignages pour être reſpectées (1). Il eſt évident, en effet, que ſi les effigies ſacrées ne ſont pas des témoignages conſtatés, elles ont, du moins, ce mérite qu'elles appartiennent à une ſymbolique plus voiſine des temps hiſtoriques, qu'elles peignent les caractères de race, qu'elles ſont toujours utiles ſous le rapport ethnographique & diſent à l'archéologue, avec leur éloquence propre, comment l'Egliſe des temps apoſtoliques & des temps qui ſuivirent cette époque ſe repréſentait la figure du Sauveur, de la Vierge & des grands perſonnages de l'Evangile. »

(1) Benoit XIV, l. IV, p. ij, cap. X & XXXI, *de feſtis & canoniſatione ſanctorum.*

V.

Portrait de la Vierge.



la defcription de la figure de la Sainte-Vierge que nous fournit fon image confervée à Bologne, & que nous avons donnée, joignons ici fon portrait d'après Didron & d'après Nicéphore Callixte.

La Vierge, dit le *Guide de la Peinture*, était dans un âge moyen. On croit généralement qu'elle avait une taille de trois coudées; fon teint était couleur de blé; fes cheveux étaient bruns; de beaux yeux, de grands fourcils, un nez moyen complétaient ce charmant vifage. Ses doigts étaient longs; fa tenue, toujours propre. Humble, belle, fans défaut, elle avait une prédilection pour les vêtements avec leurs couleurs naturelles, ce que témoigne fon homophore confervé dans le temple qui lui eft dédié. Marie, dit l'hiftorien Nicéphore, d'après Epiphane, avait les

ſourcils arqués & noirs, le nez long, les lèvres rouges. Ses cheveux étaient d'un blond ardent; ſes yeux brillants; ſa figure, ni ronde, ni aiguë, mais légèrement allongée, avait la couleur du froment. Sans gaîté, comme ſans trouble, elle parlait peu, mais librement à tout le monde. Point de faſte dans ſes vêtements, point de fard dans ſa toilette, point de molleſſe en elle.

N'eſt-il pas regrettable pour l'art que ces deux portraits diffèrent ſi eſſentiellement & qu'il faille, malgré le dire d'auteurs preſque contemporains, s'en tenir à l'opinion de ſaint Auguſtin ?

Une remarque que fait l'iconographie chrétienne & que nous ne pouvons ne pas recueillir, trouve ici naturellement ſa place. Elle a trait à la différence qu'on obſerve dans l'âge donné à Jéſus & à ſa Mère par les artiſtes de toutes les époques. La figure du Chriſt, jeune d'abord, vieillit de ſiècle en ſiècle, à meſure que le chriſtianiſme s'avance lui-même en âge. La figure de la Vierge, au contraire, vieille dans les catacombes, ſe rajeunit de ſiècle en ſiècle. De quarante à cinquante ans qu'elle ſemblait avoir à cette époque, elle paraît ne pas en avoir plus de quinze à vingt, à la fin de l'époque gothique; à meſure que le Fils vieillit, on voit la Mère ſe rajeunir. Au XIIIe ſiècle, Jéſus & Marie portent le même âge, trente à trente-cinq ans à peu près. La Mère & le Fils, qui s'étaient rencontrés alors, ſe quittent enſuite pour s'éloigner de plus en plus.

Cette différence s'explique du reſte aiſément, dit Vaſari dans ſa *Vie des Peintres*. Les premiers artiſtes ne tenant pas compte du genre de vie mené par la Vierge, l'aſſimilaient au commun des femmes, chez leſquelles les fonctions de la maternité altèrent promptement la fraîcheur du teint, les grâces & le

charme de la jeuneſſe, tandis qu'il en eſt tout autrement d'une femme chaſte & pure. Frappé de cette idée, Michel-Ange a donc pu donner à la figure de la Vierge, dans le groupe qu'on admire à Saint-Pierre de Rome, un air de jeuneſſe contraſtant avec la figure défaite de ſon Fils mort & qui, dans ſa vie, avait eſſuyé toutes les viciſſitudes de l'humanité.

LA VIERGE SOUS LES GRECS ET LES BYZANTINS.

La tentation d'emprunter des types aux chefs-d'œuvre du paganiſme était un écueil qui ne pouvait que devenir dangereux pour l'art chrétien, ſi l'horreur traditionnelle de ces derniers pour les idoles ne les avait mis en garde contre ces imitations profanes pour reproduire des traits ſacrés. Sur ce point, ce fut l'école byzantine qui pécha la première & l'on ſait ce qu'une légende locale rapporte d'un peintre qui avait oſé imiter une tête de Jupiter, pour reproduire avec plus de majeſté celle du Chriſt; la main qui avait ſervi d'inſtrument à une telle profanation ſe deſſécha ſubitement & il fallut les prières de l'archevêque Gennadius pour que l'artiſte en recouvrât l'uſage. Que de Vierges parurent alors ſous les traits de Vénus, de Diane & de nymphes Ce défaut capital pour l'art chrétien ſe ferait immanquablement répandu parmi les artiſtes occidentaux, ſi ſaint Ambroiſe, un des plus grands docteurs du temps, n'eût affirmé que dans la Mère de Dieu, la beauté du corps n'était que le reflet de la beauté de ſon âme; c'était réſoudre, par une autorité ſérieuſe, le grand problème que l'art chrétien devait ſe poſer, en peignant des

madones, folution dont les variétés conftituent à elles feules la partie la plus intéreffante & la plus poétique de l'hiftoire de la Vierge.

Dans les plus anciennes peintures grecques, Marie eft le plus fouvent repréfentée feule, debout, une main fur la poitrine, les yeux levés vers le ciel, fous le type d'une jeune femme, belle fuivant les idées de l'antique. On lui donne ou non l'enfant Jéfus, que l'on place habituellement fur fon bras gauche.

Au ve fiècle, on commence à la peindre affife fur un trône, avec tous les attributs de la royauté & toute la fplendeur des reines. Mais tous ces acceffoires, inventés par la piété orientale, laiffaient toujours au type de la Vierge la raideur des formes, l'abfence d'expreffion & de mouvement.

Toutes les fois qu'on rencontre une madone au teint noirâtre, au coftume oriental, aux doigts pointus & démefurément allongés, avec un enfant avorté fur les bras, le tout peint dans un ftyle qui approche beaucoup de celui des Chinois, on ne peut prefque jamais fe tromper en affirmant que c'eft une œuvre d'artiftes grecs ou exécutée fous leur influence.

Il eft cependant facile de diftinguer, parmi les Vierges de ces premiers temps, celles qui ont été peintes en Orient ou en Grèce & celles qui appartiennent à des artiftes occidentaux de l'école romano-chrétienne. Tout ce qui appartient à ces derniers eft marqué par le coftume romain, & la Vierge y eft conftamment repréfentée vêtue en matrone romaine. On peut en voir un exemple très-ancien, le plus ancien peut-être, dans une chapelle de l'églife de Sainte-Praxide, à Rome. L'art byzantin s'attachait à l'affubler de vêtements lourds & magnifiques, au choix des-

quels un mélange de goût oriental & de barbarie n'était pas étranger. Les artiſtes grecs éblouiſſaient les yeux par des fonds d'or, deſquels ſe détachait la figure du type; ils couvraient de dorures le trône de Dieu & celui de la Vierge &, dès le xe ſiècle, cette profuſion d'ornements en or ſe remarque dans leurs manuſcrits & leurs miniatures, tandis qu'il faut aller juſqu'au xiie ſiècle pour en trouver dans les manuſcrits latins.

Les artiſtes romano-chrétiens faiſaient preſque toujours leurs fonds blancs & ſi l'or y eſt employé quelquefois, c'eſt ſeulement pour marquer des points lumineux, dans les nuages ou les vêtements; nous en avons pour preuve une moſaïque de l'égliſe de Sainte-Anne & Saint-Damien, ſur le Forum.

Si à ces ſignes très-remarquables on joint la ſingulière prédilection des Grecs du Bas-Empire pour les figures longues & décharnées, le caractère vulgaire de leurs têtes, le plus ſouvent vides d'expreſſion, on aura réſumé les traits les plus caractériſtiques de l'art byzantin juſqu'au xiie ſiècle.

Quant à la manière de traiter le ſujet de la Vierge, les Grecs n'en avaient aucune de déterminée. Quelques peintures de cette école la préſentent debout, les bras en croix ſur la poitrine, ſurtout lorſque ſon Fils eſt le principal perſonnage du tableau, à moins qu'une circonſtance particulière ne néceſſite une autre attitude. Quelquefois on la voit ayant l'enfant Jéſus devant elle, les bras étendus à la manière des orantes des catacombes; ſon voile deſcend à grands plis ſur ſes épaules & lui ſert de manteau. C'eſt ainſi que la préſente le ſceau du couvent du mont Athos. Cette diſpoſition ne peut être tenue comme la plus ancienne, car les madones que l'on voit à Rome & dans pluſieurs égliſes d'Orient,

& auxquelles on prête une origine des premiers temps du chriſtianiſme, s'en écartent ſenſiblement.

Nous l'avons déjà remarqué : on a avancé que juſqu'au concile d'Ephèſe, la Vierge n'avait jamais été peinte ou ſculptée avec l'enfant Jéſus dans ſes bras, ſigne non douteux de ſa divine maternité. Pour que cette aſſertion pût être ſérieuſe & tenue pour vraie, il faudrait : 1° prouver que les effigies de la Vierge attribuées à ſaint Luc, & que reconnaît l'auteur de l'*Iconographie chrétienne*, ſont apocryphes & leur trouver un peintre poſtérieur au commencement du ve ſiècle ; 2° prouver encore que la freſque de la catacombe Domitella, repréſentant la Vierge avec l'enfant Jéſus aſſis ſur ſes genoux, n'eſt pas du IIe ou du IIIe ſiècle, ainſi que le penſent M. Roſſi & les archéologues romains. Nous avouons que les peintures qui couvrent les parois des catacombes ne peuvent faire foi en matière de type, d'attitude & de traitement, par rapport à l'art grec. Ces peintures ne ſont que le fruit du zèle d'artiſtes chrétiens de l'époque, leſquels, à défaut de type réel & de renſeignements précis, ſe livraient, dans la repréſentation qu'ils faiſaient de la Vierge, à tout le vague d'un idéal peu éclairé. Ce vague a même exiſté à travers les divers âges de l'art juſqu'à Raphaël, & l'on peut dire que pendant l'eſpace de quatorze ſiècles, chaque peintre, chaque ſtatuaire de toute école eut à lui un type, un mode, une attitude, un coſtume à donner à la Vierge, ſuivant la circonſtance, le but ou le fait qui devait être peint & ſuivant la nationalité de l'artiſte.

Au type & au coſtume oriental dans l'école byzantine, ſous l'extérieur de matrone romaine dans l'école romano-chrétienne de la même époque, la Vierge eſt devenue alternativement

Vénitienne, Florentine, Napolitaine, Efpagnole, Françaife, Allemande & Flamande.

LA VIERGE SOUS CIMABUE ET SON ECOLE.

Cimabuë eft élève des Grecs; il n'a pu, à fon début dans la carrière de l'art, abjurer leurs leçons, repouffer leurs principes, avec lefquels il s'était depuis longtemps familiarifé. Auffi la première Vierge de ce maître, confervée aux Offices de Florence, ne diffère-t-elle prefque pas des Vierges purement byzantines de la même époque; mais celle de Santa-Maria Novella qui fut, dit Vafari, portée proceffionnellement à fa deftination, au fon de la mufique, accufe des progrès évidents. La grâce de la figure, remarquable pour fon époque, l'élégance des formes & des draperies, la fineffe de l'expreffion, la modeftie, la vie enfin que refpire cette image annoncent que l'art va décidément dépouiller fes anciennes routines pour s'élancer dans des idées plus libres, par conféquent plus nobles, & cette Vierge de Cimabuë, que l'on admirait à cette époque, faifait déjà preffentir celles de Raphaël, qui ne devaient paraître que deux fiècles après.

Il eft facile de s'apercevoir que Cimabuë n'avait guère l'idée du gracieux, car fes madones manquent de beauté & fes anges affectent toujours la même forme. Il femble cependant qu'il excella dans les têtes d'hommes à caractère & furtout dans les têtes de vieillards. On l'a furnommé le Michel-Ange de fon époque, fans doute à caufe de l'énergie qui fe remarque dans

ſes œuvres & on peut dire que ſon pinceau, plus vieux de deux cent cinquante ans que celui du Buonarotti, ſerait devenu plus célèbre ſans doute que celui de l'auteur du *Jugement dernier*, s'il eût travaillé avec les éléments & les modèles qui ſe ſont produits dans l'eſpace de temps qui a ſéparé Cimabuë du peintre des freſques de la chapelle Pauline.

On doit cependant tenir compte à ce vieux maître de l'école romano-byzantine d'avoir le premier eſſayé de grouper un certain nombre de figures qu'il deſſinait preſque toujours dans des proportions coloſſales. Les deux madones que l'on viſite à Florence, l'une chez les Dominicains, l'autre à l'égliſe de la Trinité, ne donnent pas de ſon talent une auſſi haute idée que l'hiſtoire contemporaine le fait preſſentir, mais les freſques de l'égliſe ſupérieure d'Aſſiſe relèvent grandement ſon mérite. Les figures de Jéſus & de Marie portent, il eſt vrai, tout le caractère du genre grec, mais celles d'évangéliſtes prêchant à des moines franciſcains, préſentent une originalité de type & un art de diſpoſer toutes les parties pour produire de l'effet qui, juſqu'à lui, n'avaient été atteints par perſonne, & par lui la peinture oſa, pour la première fois, ce qui, juſque-là, n'avait été entrepris que par la moſaïque.

Giotto opère la tranſition définitive du genre grec au genre latin. Plus de raideur dans le deſſin, plus de froid dans les carnations, plus d'inertie dans les membres, tout prend vie & mouvement ſous ſon pinceau. La preuve du grand cas qu'on fait des œuvres du pâtre de Veſpignano, que Cimabuë trouve deſſinant ſes brebis ſur le ſable, eſt dans le legs que fait Pétrarque d'une des Vierges de ce maître au ſeigneur de Padoue : « Comme je

n'ai rien autre chofe qui foit digne de toi, je te lègue mon tableau de la Sainte-Vierge, œuvre du célèbre peintre Giotto, dont les ignorants ne comprennent pas la beauté, mais devant laquelle les maîtres de l'art reftent muets d'étonnement. »

Jufqu'à Giotto, le Raphaël de fon époque, l'art avait vécu, on ne peut le nier, fous la dépendance abfolue du chriftianifme. Celui-ci ne lui avait permis de vivre qu'à la condition de le fervir. Toute liberté était bannie; tout pinceau qui ne reftait pas fervilement fidèle aux traditions religieufes, longtemps vagues & difputées, étaient condamné à l'inaction. Le XIIIe fiècle brife ces entraves & en rendant à l'efprit humain la plénitude de fa liberté, il donne à l'art le moyen de produire les chefs-d'œuvre en tout genre qui devancent & préparent la grande époque du Sanzio. Il eft à regretter que l'art, abufant de fa liberté, ne foit pas toujours refté dans la limite des convenances que lui traçaient la dévotion & le refpect qu'on portait alors, comme aujourd'hui, à la Mère de Dieu.

Du temps de Savonarole, la corruption des mœurs porta les artiftes à donner fouvent à la Vierge, deftinée à être placée fur les autels, les traits de femmes trop connues par leur licence, avec des nudités ou des coftumes qui la faifaient reffembler à une courtifane. C'eft le reproche qu'adreffait ce prédicateur aux artiftes avec l'accent de la plus vive indignation, leur rappelant fans ceffe que la Vierge s'en allait vêtue modeftement, mais fimplement, comme une pauvre fille & que la beauté céleste de fon vifage n'était que la réflexion de la fainteté de fon âme; ce qui faifait dire à faint Bernard que jamais aucun homme ne l'avait regardée avec des yeux de concupifcence. Ce facrilége

ſcandaleux qu'on peut principalement reprocher à Andrea del Sarto & à pluſieurs autres, fut ſouvent imité par un grand nombre d'autres artiſtes des écoles de Florence & de Veniſe, qui ne croyaient pouvoir donner à la Vierge un type plus gracieux, plus noble que celui des femmes qu'ils affectionnaient le plus, & bien des fois les chrétiens, dans ces temps de licence, ſe proſternèrent devant des images de femmes mondaines, croyant vénérer les traits reſpectables de la Mère de Dieu.

Hâtons-nous de dire que tous les artiſtes ne ſuivirent pas le torrent du mauvais exemple, que ce ne fut que l'exception & qu'un grand nombre d'entre eux, ſincèrement pieux, firent à Marie, par leurs œuvres, une amende honorable de l'outrage qu'elle recevait de quelques-uns de leurs collègues. On admire & on admirera toujours les œuvres pies de Fra Angelico, de Fieſole, de Pilippe Lippi, de Mantegna, du Pérugin, de Léonard de Vinci, de Ghirlandajo, d'Albert Durer, de Van-Eyck, de Jean de Bruges & d'un grand nombre d'autres maîtres dont les ſentiments religieux ſe traduiſaient, par des chefs-d'œuvre, ſur les toiles qu'ils couvraient de leurs peintures en l'honneur de la Vierge.

L'art marche à grands pas, ſelon l'impulſion qu'il reçoit ou des maîtres de la terre, ou des vicaires du Chriſt à Rome & des grands du monde dans toutes les parties de l'Europe. La renaiſſance a mis un terme à l'antique routine, aux étreintes d'un fanatiſme ignorant & tyrannique & a ouvert la porte au génie émancipé.

A travers toutes les péripéties de ſes ſuccès, de ſon triomphe, qu'il ſerait trop long d'énumérer, arrive enfin le XVe ſiècle,

époque de l'apparition de Raphaël, ce maître des maîtres, le peintre par excellence de la reine du ciel & de la terre.

Avant lui, de grands talents ſe ſont manifeſtés dans toutes les branches de l'art; bien des maîtres ont étalé des Vierges admirables par la grâce de leur poſe, raviſſantes par l'affabilité de leur figure, merveilleuſes par l'expreſſion de leurs traits, adorables par le charme de leur attitude, mais aucun n'avait deviné l'air de tête noble & ſimple, la phyſionomie belle & ſérieuſe, l'attitude céleſte de la Mère de Dieu; aucun ne l'avait faite divine comme Raphaël; lui ſeul ſut lui donner cet extérieur à la fois digne & modeſte, à la fois fier & bienveillant, cette poſe majeſtueuſe & attrayante qui commandent le reſpect & la confiance.

Quelle que ſoit cependant l'admiration que provoquent les Vierges de Raphaël, nous ſerions injuſte, ſi nous ne payions au Corrége le juſte tribut d'éloges que lui méritent ſes œuvres, ſes madones ſurtout, qui occupent une place ſi diſtinguée à côté de celles du Sanzio & qu'on ne peut ne pas admirer à l'égal des plus belles productions de la peinture. Lorſque les Vierges du peintre d'Urbin ſe trouvent à côté de celles d'Antonio Allégri, on ne ſaurait auxquelles donner la préférence, ſi le preſtige qui s'attache au nom du premier ne faiſait pencher la balance en ſa faveur.

Ce n'eſt cependant pas dès ſon début dans la carrière de l'art que Raphaël atteignit à ce degré de perfection qui a fait l'immortalité de ſon nom. Il était né peintre, mais il n'était pas né maître dans l'art, & longtemps ſes œuvres, quoique marquées du ſceau du génie & du talent naiſſant, ſe reſſentirent des principes qu'il avait reçus du Pérugin, illuſtre déjà par le mérite de ſes

œuvres, plus illuſtre encore par les ſuccès de ſon élève, qui le laiſſa loin derrière lui.

LA VIERGE SOUS RAPHAEL ET LES MODERNES.

Raphaël ouvre une nouvelle ère aux beaux-arts. Nouveau Giotto, il en trouve la décadence dans toutes les parties. A force de déploiement de génie, les artiſtes étaient tombés dans un défaut magnifique, mais qui n'en conſtituait pas moins un péril immenſe pour l'art, péril d'autant plus dangereux qu'il était inaperçu. A cette époque tout était exagéré, rien ne reſtait dans les limites du vrai, même du vraiſemblable. Le déſir de faire du nouveau avec de vieilles idées, des compoſitions nouvelles avec de vieux matériaux, trop ſouvent employés, avait jeté les artiſtes dans un vague, dans un dédale de combinaiſons qui pouvaient paſſer pour de l'art, mais qui n'en étaient, à vrai dire, que la négation. Cherchant l'effet des contraſtes, viſant à plaire à l'œil plutôt qu'à l'eſprit, ſacrifiant la vérité hiſtorique à la fiction, les maîtres ne ſavaient plus qu'inventer, auſſi tombaient-ils ſouvent dans des écarts que rien ne pouvait excuſer, ſi ce n'eſt la néceſſité de faire du nouveau. Raphaël paraît, ſon génie poétique & créateur lui fait concevoir des plans immenſes que ſon pinceau eſt ſeul capable d'exécuter; tout ce qu'il deſſine, tout ce qu'il peint, prend ſous ſa main une forme nouvelle, une grâce juſqu'à lui inconnue, un attrait ſéduiſant qui ne peut s'expliquer que par la ſupériorité de l'exécution & de la conception.

Les Vierges de ſes devanciers étaient ou trop mondaines par

leur pofe, leur coftume, leur phyfique, ou trop recueillies par la néceffité de fe conformer à la tradition qui avait pofé les règles de ce fujet. Raphaël n'eft efclave d'aucun préjugé, il prend le milieu entre ces deux extrêmes, & tout en copiant l'antique, aux lois duquel il refte conftamment fidèle, il fait donner à fes Vierges cet air qui plaît & qui captive, cette expreffion inimitable qui les rend à la fois aimables & vénérables.

Comment apprécier & louer convenablement la *madona del Granduca*, le dernier de fes ouvrages faits fous l'influence de fon maître, avant d'être complètement lui-même; la Belle Jardinière, la Vierge au Chardonneret, la Vierge au Voile? Ces Vierges ne font point des mères qui femblent divines à force de tendreffe & de beauté, comme l'obferve très-bien Charles Clément; ce font de jeunes filles pures & chaftes, celles que l'on rêve à l'âge où Raphaël les créait & qui ont pour feule auréole l'innocence & la virginité. Ce font les fœurs aînées plutôt que les mères de ces enfants forts & gracieux qu'il leur donne pour fils.

Créateur d'un nouveau ftyle, d'un nouvel art jufqu'alors inconnu, il imprime aux artiftes de fon époque une impulfion, une rivalité qui eft infiniment profitable, qui force les uns à abandonner leur fyftème, les autres à le modifier, tous à marcher dans le vrai ou dans le vraifemblable; fon époque eft une nouvelle renaiffance.

Michel-Ange, fon rival, eft forcé d'avouer que jufqu'à l'apparition de l'Urbinate, on avait fait de l'art, mais de l'art fans vie, fans mouvement, toujours prêt à s'éteindre, étouffé par l'exagération, ou tombant de faibleffe par le manque d'énergie; c'eft

du reſte ce qui ſe remarque dans la plupart des œuvres d'une infinité d'artiſtes des ſiècles précédents.

C'eſt au XVIe ſiècle, après l'apparition du grand peintre, que les écoles d'Eſpagne, de Flandre, d'Allemagne & de France entrent en lice avec celles d'Italie; car ce que les premières avaient produit juſqu'alors ne mérite pas de prendre rang parmi les œuvres d'art. Mais auſſitôt que les Bernard de Bruxelles, les Ottovenius, les Rubens, les Van-Dyck, de l'école flamande; les Albert Durer, les Holbein, les Mengs, de l'école allemande; les Vouet, les Pouſſin, les Stella, les Mignard, les Lemoine, les Vernet, de l'école françaiſe; les Louis de Vargas, les Coello, les Joanès, les Navarette, les Ribera, les Velaſquez, de l'école eſpagnole, eurent viſité l'Italie & admiré les produits des grands maîtres de la première renaiſſance & ceux du Sanzio qui venait d'en former comme une ſeconde, tout change dans ces écoles, tout ſe transforme. Enflammés du *foco animatore*, ils ſentent la diſtance qui les ſépare des véritables maîtres de l'art & bientôt l'ardeur qui les anime paſſe dans les élèves qui viennent ſe grouper autour d'eux, pour enfanter des merveilles égales aux merveilles de l'Italie.

Murillo n'avait jamais vu l'Italie, ne connaiſſait aucunement les grands modèles qu'elle renferme & qui ont pris naiſſance depuis Cimabuë juſqu'à Salvator Roſa. Auſſi à quelle diſtance ne ſerait-il pas reſté de la célébrité qu'il s'eſt acquiſe, par ſes Vierges ſurtout, s'il n'eût eu le bonheur de voir, après les œuvres de Pedro de Moya, élève de Van-Dyck, celles de Velaſquez, revenant d'Italie, celles de Rubens & d'un grand nombre d'autres maîtres, tous formés à l'école ou ſous le modèle de Raphaël;

Les Vierges de Murillo ne ſont pas raphaéleſques, tant s'en faut ; une mère, jeune, belle, douce & tendre, au teint légèrement rembruni lui ſervait de type, auquel il ſavait donner cet air de candeur & de modeſtie qui caractériſait la Vierge au ſuprême degré, & l'on peut dire que, pour n'avoir pas vu les grands modèles que renferment le Vatican, les galeries de Florence, de Veniſe & de Parme, le peintre eſpagnol s'eſt élevé, dans ce thème général de l'art, à une juſte célébrité ; mais que ſerait-il devenu ſi, comme Coello, il eût travaillé dans l'atelier du maître des peintres!

Raphaël n'eſt plus; depuis trois cent quarante ans ſes cendres repoſent en paix dans la ville éternelle, qu'il a le plus remplie du bruit de ſa renommée ; ſes œuvres nous reſtent ; elles paſſeront à la poſtérité la plus reculée, & d'âge en âge les artiſtes de toutes les nations pourront, en les voyant, s'inſpirer de ſa manière, s'échauffer au feu ſacré de ſon génie, s'efforcer de l'imiter & donner naiſſance à des œuvres dignes d'appartenir aux beaux-arts.

Signes de béatitude & de glorification donnés à Marie.

Attendu que nous travaillons pour l'art, nous n'aurons garde d'oublier ce qui ſe rattache eſſentiellement à la repréſentation de la Vierge.

Nous avons, auſſi exactement que poſſible, indiqué les renſeignements que nous avons pu recueillir ſur la manière dont la Vierge a été & peut être repréſentée; il nous reſte à dire un

mot des ſignes de ſainteté & de glorification dont elle eſt ornée, depuis le commencement de ſa repréſentation juſqu'au XVIIe ſiècle.

Comme les trois perſonnes divines, la Vierge, que le moyen-âge a rapprochée autant que poſſible de ſon Fils & du Créateur, eſt ornée ou d'un nimbe, ou d'une auréole, ou d'une gloire.

DU NIMBE.

L'uſage du nimbe, connu des païens, ne paraît pas, dit l'*Iconographie chrétienne*, avoir été employé par les chrétiens pendant les quatre premiers ſiècles de notre ère. Ce ſigne eſt rare ſur les ſarcophages, ſur les autels de cette époque & dans les peintures des catacombes, où Marie, Jéſus, Dieu le Père même en ſont privés.

Dans le Ve ou VIe ſiècle, l'Egliſe admet le nimbe comme ſigne de ſainteté ou d'hiérarchie; elle le donne d'abord à Dieu le Père, à Dieu le Fils, à Dieu le Saint-Eſprit, & tout porte à croire que la Vierge qui, depuis le concile d'Ephèſe, avait été ſolennellement proclamée Mère de Dieu, n'en fut point dépourvue.

Dès ce moment, le nimbe, admis en principe, exiſte non-ſeulement comme ſigne de ſainteté, mais comme marque hiérarchique du degré de ſainteté & ſe maintient juſqu'à la renaiſſance avec des variantes qu'il eſt hors de propos d'indiquer. Cependant il ne paraît guère au VIe ſiècle. Aux VIIe, VIIIe & IXe ſiècles s'opère la tranſition entre l'abſence complète & la préſence conſtante du nimbe. Un même monument de ces temps porte des perſonnages nimbés & des perſonnages ſans nimbe, quoique reconnus pour ſaints.

Jufqu'au XIIe fiècle, le nimbe eut la forme d'un difque fin, affez délicat & comme tranfparent. Dans les fiècles fuivants, le nimbe s'épaiffit, fe rétrécit & dépaffe moins la tête; ce n'eft plus qu'un difque groffier, une efpèce de plat, une forte d'oreiller circulaire attaché à la tête du faint perfonnage. Au XVe fiècle & dans les premières années du XVIe, le nimbe fe matérialife encore & cet ornement groffier, qui écrafait les têtes, eut le fort de tout ce qui eft exagéré, il tomba, & à la fin du XVIe fiècle, ni Dieu, ni la Vierge, ni les anges n'en furent ornés. La fin du moyen-âge fut donc en cela conforme à fon commencement.

Quoi qu'il en foit de la forme du nimbe & des temps où il a été fupprimé ou maintenu, difons que celui de la Vierge a toujours été fimple, fans croifillon, ce dernier figne étant réfervé aux perfonnes divines. Cependant, dans le miffel de l'abbaye de Saint-Magloire de Paris, au XVe fiècle, on voit à la Nativité de Marie, la petite Vierge, portant un nimbe d'or, divifé par trois croifillons noirs; mais, fi ce n'eft point une erreur du miniaturifte, ce ne peut être que la preuve du culte qu'on rendait à Marie à cette époque où on en faifait prefque une quatrième perfonne divine & cet exemple ne faurait autorifer le nimbe croifé donné à la Vierge.

Mais fi le nimbe de Marie ne peut être croifé, rien n'empêche qu'il ne foit magnifiquement orné. Le retable de Saint-Germer, près de Beauvais, dans la chapelle de la Vierge, du XIIIe fiècle, préfente Marie portant un nimbe fplendidement décoré de perles & d'une arcature; Jéfus-Chrift feul a le nimbe un peu plus riche encore.

L'exemple le plus ancien peut-être que la Grèce nous four-

niſſe du nimbe de la Vierge, eſt celui qu'elle porte ſur le ſceau du mont Athos. Il eſt ſimple, mais celui de Jéſus, placé devant elle, eſt crucifère.

Depuis le XVIe ſiècle & de nos jours encore, la préſence du nimbe ſur la tête d'un perſonnage atteſte ſa ſainteté, comme l'abſence indique la négation ou du moins le doute de ſa béatitude. Cette remarque n'eſt dans aucun cas applicable à la Vierge, dont la ſainteté n'a jamais été douteuſe, & ſi parfois ſa tête ſe trouve dépourvue de ce ſigne caractériſtique, c'eſt un oubli de l'artiſte ou une impoſſibilité de le produire.

DE L'AURÉOLE.

L'auréole eſt le nimbe de tout le corps, comme le nimbe eſt l'auréole de la tête. Le genre en eſt exceſſivement varié : tantôt elle affecte la forme ovoïde, tantôt la forme circulaire, tantôt elle ſe calque ſur les mouvements du corps, qu'elle enchâſſe ; quelquefois elle eſt compoſée de deux ellipſes dont une grande, qui entoure le buſte, interſectée par une petite qui entoure les pieds, comme celle que l'on voit autour de Marie dans une miniature du Xe ſiècle, manuſcrit *Liber precum* de la Bibliothèque impériale.

D'autres fois, ce ſont des rayons droits & des rayons flamboyants qui entourent les perſonnages, comme dans une miniature du XVIe ſiècle, dans la bibliothèque de Sainte-Geneviève, où la Vierge, couronnée & tenant l'enfant Jéſus, eſt entourée d'une auréole de ce genre & dans laquelle la Mère & le Fils ſemblent ſortir du lys myſtique de la tribu de Juda.

L'auréole a ſubi, dans le temps, les mêmes phaſes de transformation, de ſuppreſſion & d'admiſſion que le nimbe; il ne pouvait en être autrement puiſque l'auréole n'eſt qu'un nimbe agrandi.

La Vierge n'eſt communément entourée d'une auréole que dans quatre circonſtances : 1° quand elle tient ſon divin enfant; 2° à ſon aſſomption; 3° lorſqu'elle eſt repréſentée au jugement dernier, implorant la clémence de Jéſus; 4° quand on lui donne les attributs que lui prête l'Apocalypſe : « Je vis une femme vêtue du ſoleil, ayant la lune ſous ſes pieds & ſur la tête une couronne de douze étoiles. » On voit cependant quelquefois la Vierge au jugement dernier ſans auréole.

DE LA GLOIRE.

La gloire, telle que nous la comprenons, n'eſt pas un attribut, obligé pour l'art, qu'on doive donner toujours aux trois perſonnes divines, à la Vierge & aux ſaints. Elle réſulte néceſſairement pour la Sainte-Trinité du degré de ſainteté, de puiſſance & de gloire qui eſt ſon partage & qu'il lui plaît quelquefois de manifeſter par des éclats brillants de feu & de lumière dont chacune des trois perſonnes s'entoure lorſqu'elle veut rendre ſa préſence viſible ou ſenſible.

Pour la Vierge, la gloire prend naiſſance dans le degré éminent de ſes vertus qui la placent la première à la droite de ſon Fils & que celui-ci ne peut ne pas glorifier.

Lorſque les apôtres, chargés du cercueil de la Vierge, s'avançaient vers ſon tombeau, la palme, qui était portée devant eux,

jetait un grand éclat & un nuage brillant apparut dans l'air & vint ſe placer au devant de la Vierge morte, formant ſur ſon front une couronne tranſparente comme l'auréole qui accompagne la lune à ſon lever.

On doit donc conclure de là que, pour l'art, la gloire n'eſt autre choſe que ce champ de feu & de lumière, au milieu duquel ſe deſſinent la tête & le corps de la divinité ou du perſonnage repréſenté, & duquel s'élancent quelquefois, dans toutes les directions, des rayons lumineux.

Quant à la couleur du nimbe, de l'auréole & de la gloire, elle ne ſaurait être autre que la lumière elle-même, rendue ſenſible par l'adjonction de quelque nuance qui lui donne l'éclat du ſoleil. Mais le ſoleil ſe décompoſant à travers le priſme, accuſe ſept couleurs différentes qui, en ſe combinant, multiplient les nuances à l'infini. Auſſi les auréoles & les nimbes ſont tantôt bleus, tantôt violets, tantôt blancs, tantôt jaunes, tantôt rouges. Mais, de tout temps, le jaune, couleur de l'or, a été regardé comme la couleur la plus précieuſe, la plus noble & par conſéquent la plus ſouvent employée.

Un des plus beux exemples de Vierge glorieuſe eſt celui du *Campo Santo* de Piſe, par Orcagna, au XIVe ſiècle. La Vierge, aſſiſe ſur l'arc-en-ciel, entourée d'une auréole ovoïde, magnifiquement ornée, lance de ſa tête des rayons lumineux qui ſe projettent loin du centre de l'auréole. Marie, couverte d'un riche manteau qui l'enveloppe en entier, eſt dans une attitude de ſuprême félicité. La ſplendeur de ſon vêtement & de l'auréole qui l'entoure n'a d'égale que celle de ſon Fils dans le même lieu.

VI.

Les Arts devant la Vierge.

QUELLE eſt cette femme, aſſiſe au plus haut des cieux, ſur un trône reſplendiſſant de gloire; la lune lui ſert d'eſcabeau, les rayons du ſoleil l'environnent & les étoiles forment ſa couronne royale; ſon maitien décent, ſa phyſionomie douce, ſon ſourire gracieux, ſon air noble, ſa haute majeſté annoncent une divinité; ſa cour ſe compoſe d'anges & d'archanges; à ſa ſuite marche la troupe bienheureuſe des martyrs & des ſaints de tous les âges; le ciel & la terre lui rendent hommage; le Très-Haut la regarde avec complaiſance; tout ce qu'elle demande, tout ce qu'elle déſire lui eſt auſſitôt accordé? Auſſi que de malheureux s'attachent à ſa ſuite, que de miſères la ſollicitent! De ſa main protectrice, elle ſoutient les empires; de ſon pied tout-puiſſant, elle foule

la tête du prince des abîmes; à ſa prière puiſſante ſe calme la tempête, le naufragé trouve le port, l'égaré ſe remet ſur ſa voie; le ciel s'ouvre pour ceux qui l'implorent!!! Quelle eſt cette reine? C'eſt Marie, c'eſt la fille de Joachim, c'eſt cette modeſte & humble ouvrière que Dieu a élevée au deſſus de toutes ſes créatures, à qui il a donné tout pouvoir dans le ciel & ſur la terre, qu'il s'eſt plu à combler de ſes dons, de ſes faveurs les plus grandes; c'eſt la *Mère de Dieu*. « Je vous ſalue, Marie, pleine de grâces, le Seigneur eſt avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes. »

Tel eſt le grand & ſublime modèle que l'art s'eſt ſouvent propoſé; tel eſt le type que tant de pinceaux, de ciſeaux, de burins habiles ont cherché à reproduire. La tâche était difficile & laborieuſe; beaucoup l'ont entrepriſe, quels ſont ceux qui y ont réuſſi? On vante, avec raiſon, mais au point de vue de l'art ſeulement, les effigies de la Vierge tombées du pinceau des grands maîtres, de ceux ſurtout qui, puiſant dans les ſentiments religieux l'idéal de leurs compoſitions, ont ſu donner à leur œuvre quelque choſe d'aſſez céleſte, d'aſſez divin pour approcher peut-être, pour être comparé du moins à l'idée qu'on peut ſe faire de la figure de cette reine du ciel.

C'eſt en effet par la piété que ſe ſont élevés juſqu'à l'admiration de la poſtérité, en ce genre d'œuvres, les Luis de Vargas, les Joanès, les Fra Angelico de Fieſole, lui, ſurtout, qui ne peignait qu'à genoux l'adorable figure du Chriſt & la vénérable image de la Vierge.

Si Marie eût été une femme ordinaire, quelque ſainte qu'eût été ſa vie, ſa biographie ſe bornerait à ſa naiſſance, à ſon mariage

& à ſa mort. L'intervalle qui ſépare ces trois phaſes de la vie commune ſerait rempli par quelques actes particuliers; mais l'éminence à laquelle eſt placée la Vierge, les nombreux priviléges ſurnaturels dont elle a été favoriſée, la tiennent à une ſi grande diſtance des autres femmes que tout, dans la vie de cette reine du ciel, mérite une mention particulière, eſt digne d'être raconté, reproduit de toutes les manières.

Auſſi l'art, qui cherche les ſujets à grands effets, s'eſt-il emparé de la biographie de cette femme angélique, s'attachant à en reproduire tous les épiſodes, tous les détails; il a même voulu dire d'elle ce qu'on ne dit pas, ce qu'on ne peut comprendre, ce qu'aucun emblème ne peut exprimer, ſon Immaculée Conception & l'Incarnation de ſon Fils dans ſon ſein virginal.

Prenant enſuite, l'une après l'autre, toutes les circonſtances de ſa vie : ſa nativité, ſon éducation, ſon mariage, l'annonciation de l'ange, ſa viſite à ſa couſine Eliſabeth, la nativité de ſon divin Fils, ſes ſoins maternels, ſa fuite en Egypte, ſa préſence aux noces de Cana, au ſacrifice du Calvaire, ſa mort, ſon aſſomption, l'art a tout dit, a tout raconté avec détail, avec un ſoin & un enthouſiaſme que la dévotion à cette femme admirable, à la Mère de Dieu, pouvait ſeule inſpirer & il n'y a preſque pas d'artiſte qui n'ait voulu payer ſon tribut à Marie en lui conſacrant quelques pages.

Y eut-il jamais un ſujet plus poétique, plus propre à produire un grand effet, plus commode à traiter & qui ſe prête mieux à tous les talents? Les grands maîtres de l'art, les Rubens, les Corrége, les Murillo, les Rembrandt, les Michel-Ange, les Raphaël, ont abordé les ſcènes grandioſes de la vie de la Vierge,

dans lefquelles leur génie était plus à l'aife ; d'autres, plus modeftes, fe font contentés de fa figure, de fon bufte, d'une madone & ils en ont rempli les églifes, les monaftères, les chapelles. Le burin du lithographe s'eft exercé à reproduire, par milliers d'exemplaires, les œuvres des uns & des autres ; la piété des maffes lui venant en aide, le commerce s'en eft emparé & jamais image n'a trouvé un plus facile écoulement.

La ftatuaire n'eft pas reftée en arrière de fa fœur la peinture pour un fi noble objet. Le bois, la pierre, le marbre, la fonte, l'argent, l'or, le bronze même, ont été employés à rendre la perfonne vénérable de la Vierge, dans toutes les proportions, dans toutes les attitudes. Elle l'a placée fur les autels, dans les carrefours, fur les tours, fur les rochers, fur les montagnes ; partout où refpire un être humain, éclairé du flambeau de la religion, fe montre une croix &, à côté de la croix, l'image de Marie, près de laquelle une main pieufe fe plaît à répandre des fleurs, à allumer des lampes.

C'eft qu'après fon Fils & la Trinité fainte, Marie règne en fouveraine fur la terre, aux cieux & dans les enfers. Il n'eft donc pas étonnant que l'art fe foit évertué de toutes les forces de fon génie à rendre une image fi chère, fi vénérée.

Voyez-le, cet artifte, devant ce grand modèle ; fon crayon trace des traits, aucun n'approche de la perfection, de la régularité de ceux de cette figure angélique ; fon pinceau pofe des couleurs, mais qu'elles font pâles à côté de celles que préfentent les carnations de ce vifage céleefte ! L'idéal eft à la torture ; quand il a fait une figure la plus brillante de couleur, la plus correcte par le trait, la plus noble par l'expreffion, la plus aimable par le

regard, il ſent, il avoue qu'il eſt à cent lieues de ſon type; il efface, il retouche, il recommence, il efface de nouveau, il recommence encore. Son pinceau, inhabile à rendre les ſentiments, les vertus, les qualités éminentes du modèle, leſquelles modifient, changent l'expreſſion, la transforment, lui donnant cet air noble & gracieux qui caractériſe les figures céleſtes; ſon pinceau, dis-je, lui échappe des mains, il demeure impuiſſant. Il a fait une image de femme, une figure de Vierge; mais eſt-ce l'image de Marie, eſt-ce la figure de la reine du ciel? Il n'oſe le prétendre; il dit: c'en eſt une ombre.

Arrivez, Rubens, Murillo, Rembrandt, Michel-Ange, Raphaël; venez tous, célèbres artiſtes qui avez rempli le monde de la renommée de vos œuvres; dites-nous ſi vos Vierges, que l'on admire & que l'on paie à leur poids d'or, approchent tant ſoit peu du modèle idéal que vous avez voulu rendre? Un ange, peut-être, inſpiré d'en haut, aurait pu y parvenir; vous, vous en êtes reſtés loin.

Mais, juſqu'à ce qu'il plaiſe à Dieu d'envoyer du ciel les traits myſtiques de cette femme que tout le monde vénère, contentons-nous de ce que l'art nous en a fait, & quoique ſes œuvres ſoient aſſurément bien au deſſous de la réalité, tenons-lui compte de ſes efforts & ſuivons-le dans ſa rude beſogne, dans l'œuvre qu'il s'eſt impoſée, celle de nous dire à ſa manière l'hiſtoire de Marie.

VII.

Immaculée Conception de Marie.

LE temps marqué par les décrets éternels pour l'apparition du Meſſie dans le monde, était près d'arriver. Les ſoixante & dix ſemaines d'années prédites par le prophète Daniel, comme l'époque préciſe de la venue du Déſiré des nations, touchaient à leur fin &, depuis longtemps, les docteurs de la loi, les ſavants commentateurs des écritures, le monde entier était dans l'attente du Sauveur promis.

Les écrits des prophètes avaient déterminé la race, la lignée du Sauveur ; ils avaient préciſé le lieu de ſa naiſſance ; mais cette

race de David, dans la tribu de Juda, de laquelle il devait naître, était encore nombreuſe & ſe compoſait de pluſieurs familles; à laquelle appartiendra l'honneur, la faveur inſigne de donner le jour au Meſſie depuis ſi longtemps promis & ſi ardemment déſiré de tous? A Dieu ſeul appartient ce ſecret & il ſaura bien diſcerner celle qui en eſt le plus digne.

Dans la ville de Nazareth, vivait un homme, nommé Joachim, deſcendant en ligne directe de la race de David, dont la vie ſainte était d'un grand prix aux yeux de Dieu. Sa femme Anne, c'eſt-à-dire gracieuſe, menait auſſi une vie très-régulière & rien ne manquait au bonheur de ce couple, ſi bien uni, que d'avoir un enfant pour héritier de leurs vertus. Dieu exauça leurs prières; Anne fut délivrée de ſa ſtérilité & Marie fut le fruit de cette faveur céleſte.

Depuis longtemps une pieuſe croyance de la catholicité avait proclamé la conception de Marie immaculée, c'eſt-à-dire ſans tache originelle & une déciſion ſolennelle du Souverain Pontife a naguère ſanctionné l'opinion générale que Marie n'avait pu avoir été, en aucun inſtant de ſa vie, l'eſclave du péché.

Nous n'avons pas à entrer dans le développement des preuves ſur leſquelles repoſe ce dogme, nous n'avons qu'à le conſtater comme un point de croyance déſormais acquis à la foi catholique & qu'il n'eſt plus poſſible de révoquer en doute. Il n'y a donc plus de témérité à croire que Dieu dit à Marie, comme Aſſuérus à Eſther : « Cette loi, qui regarde tout le monde, n'a point été faite pour vous. »

L'art, s'étant chargé d'écrire l'hiſtoire de la reine du ciel & de la terre, n'avait pas attendu, pour proclamer cette vérité,

que l'aſſemblée des cardinaux, les doctes conciles & les théologiens y euſſent donné leur conſentement & depuis longtemps les fidèles, proſternés devant des toiles repréſentant Marie immaculée, rendaient hommage à ſa pureté perpétuelle.

Cependant la difficulté que préſente la reproduction d'une croyance religieuſe de cette nature a conſidérablement reſtreint le nombre des artiſtes qui ont oſé l'entreprendre, & le recueil des œuvres des peintres de toutes les écoles d'Europe n'en cite que quelques-uns : de ce nombre ſont Roelas, Murillo, Auguſtin Caſtillo, Joſeph Ribera, Palomino de Velaſco, artiſtes eſpagnols; George Strauch, de l'école allemande; Bellangé, Lafoſſe, Coypel, Lebrun, de l'école françaiſe, & quelques-uns de l'école italienne.

Avant d'entrer dans ce ſujet, diſons un mot de quelques peintures qui s'y rapportent, qui en ſont comme l'avant-propos & que nous ne pouvons paſſer ſous ſilence à cauſe de l'idée qu'elles expriment.

Les légendes rapportent que Joachim, quoique peu riche, avait diviſé ſon bien en trois parts. L'une était deſtinée aux offrandes au temple, l'autre aux ſecours des pauvres & des étrangers, la troiſième à ſa propre exiſtence.

Un jour de fête, Joachim ſe hâta d'apporter ſon offrande au Seigneur, &, afin de mieux ſatisfaire ſa piété, il voulut l'offrir double. Mais, au moment où il allait entrer dans le temple, le grand-prêtre Iſſachar s'y oppoſa, en lui diſant : « Ce n'eſt point juſte que tu apportes ton offrande, n'ayant engendré aucun enfant dans Iſraël », & Joachim, rempli de douleur, ſe retira du temple & rentra dans ſa demeure. Tel eſt le thème que quel-

ques artiſtes ſe ſont propoſé. Le ſujet eſt Joachim repouſſé du temple.

Dans quelques compoſitions de ce genre, on voit Joachim debout ſur les marches, devant l'autel, tenant ſon agneau ; le grand-prêtre, le bras étendu, ſemble refuſer ſon offrande. Dans d'autres, & ce ſont les plus anciennes, le ſujet eſt traité ridiculement & ſans dignité. Joachim y eſt repréſenté tombant le long des marches du temple pour éviter un ſoufflet qu'Iſſachar s'apprêtait à lui donner. Mais l'œuvre ſur ce ſujet, qui n'a pas encore vu ſon égale, quoique d'une date reculée, eſt celle d'Angelo Gaddi. Joachim, ayant entendu l'apoſtrophe du grand-prêtre, ſe détourne avec ſon agneau dans ſes bras, légèrement repouſſé par Iſſachar ; à droite ſont trois perſonnages qui apportent auſſi leurs offrandes : l'un d'eux eſt proſterné à genoux, ce qui ne l'empêche pas de regarder Joachim d'un air ironique ; à gauche ſont trois autres Hébreux qui ſemblent s'entretenir de la ſcène.

Dans une œuvre plus récente de Curadi, où l'artiſte s'eſt plu à montrer la magnificence du temple par des colonnes & des arcades richement ſculptées, Joachim eſt repouſſé par un deſſervant ; dans le fond eſt le grand-prêtre qui reçoit les offrandes d'Iſraélites plus heureux ; de chaque côté ſont des groupes de gens qui regardent & expriment le mépris qu'ils font de leur frère qui, n'ayant point d'enfant, croit avoir le droit de s'approcher de l'autel.

Albert Durer a marqué de ſon talent ſon œuvre ſur cette même idée. Dans ſa compoſition, le grand-prêtre, debout derrière une table, rejette l'offrande de l'agneau & un deſſervant repouſſe les colombes ; Joachim fait un geſte de déſeſpoir &

plufieurs perfonnes, qui apportent auffi leurs offrandes, le regardent les unes avec dédain, les autres avec fympathie.

Laiffons maintenant parler la légende.

Joachim, au défefpoir de l'humiliation qu'il a reçue, quitte fa demeure & fe retire dans les champs avec fes bergers & fes troupeaux, s'y conftruit une cabane & y jeûne pendant quarante jours, réfolu à ne fe nourrir que de la prière jufqu'à ce que le Seigneur abaiffât fur lui fes regards de complaifance. Dieu, touché de tant de ferveur, fe laiffe enfin fléchir. Un ange eft député à Joachim pour lui dire que le Très-Haut a exaucé fes prières, tandis qu'un fecond meffager céleefte allait fécher les larmes de fa femme Anne qui fe défolait de fa ftérilité, & lui annonçait fa maternité prochaine.

L'art, qui aime les fujets à grand effet, n'a pas oublié celui de l'Annonciation à Joachim & à fainte Anne.

Dans quelques peintures fur ce thème, Joachim eft repréfenté réuniffant fes troupeaux fur la montagne, & là, entouré de fes bergers, il reçoit le meffage céleefte. Cette difpofition n'a que le défaut de trop reffembler à l'Annonciation aux bergers dont parle faint Luc; auffi demande-t-elle de l'attention pour n'être pas confondue avec cette dernière. Dans une frefque par Gaddi, Joachim eft affis fur un rocher au bas duquel paiffent fes troupeaux, il fe retourne pour écouter la voix de l'ange. Dans les féries de Luini, une rivière coule dans le centre du tableau; d'un côté eft Joachim, écoutant le meffager céleefte; de l'autre, Anne qui fe promène dans fon jardin.

Dans la compofition par Albert Durer, on voit, fur le devant du tableau, Joachim à genoux regardant un ange qui tient dans

ſa main un rouleau de parchemin cacheté que l'on peut ſuppoſer contenir le meſſage de l'Eternel; un des compagnons de Joachim regarde auſſi avec admiration; dans le lointain ſont les bergers & les troupeaux.

L'art occidental a ſi peu différencié l'Annonciation à ſainte Anne, qu'il place toujours dans une chambre, de l'Annonciation à Marie, que la mépriſe eſt facile, ſi on ne fait attention aux acceſſoires; l'art oriental, au contraire, place la première dans un jardin, ſous un laurier, circonſtance qui n'attire pas toujours l'attention de l'obſervateur.

Joachim, pourſuit la légende, rempli d'étonnement & d'allégreſſe par la miſſion de l'ange, ſe hâte de rentrer dans ſa demeure auprès de ſon épouſe qui, avertie elle-même, s'avance à ſa rencontre pleine de joie. L'entrevue a lieu à la porte de la ville.

L'art des premiers temps de l'école italienne a fait de cette rencontre des deux époux à la porte Dorée un des ſujets les plus fréquemment reproduits, toujours avec naïveté & avec une beauté infinie de ſentiment. L'action par elle-même eſt d'une grande ſimplicité. L'époux & l'épouſe s'embraſſent joyeuſement; dans le fond du tableau eſt un portail élégamment orné; quelquefois des groupes de ſpectateurs & de domeſtiques ſont joints au ſujet & en font l'acceſſoire accidentel. Dans la repréſentation par Albert Durer, rien ne peut être plus ſévère, plus ſimple & plus conjugal. Un gras & gros homme qui regarde avec bonhomie, rappelle une copie de la nature auſſi vraie que les perſonnages de Ghirlandajo; mais quel contraſte entre les citoyens florentins & les bourgeois allemands!

La promeſſe d'un fruit de leur chaſte amour eſt déformais

acquiſe à Joachim & à ſon épouſe; Dieu tiendra ſa promeſſe. Occupons-nous de notre important ſujet, de l'Immaculée Conception de cette enfant ſi ardemment déſirée, &, de Dieu ſi privilégiée.

« Une peinture, dit Paſcal, qui veut reproduire intimement le ſujet de l'Immaculée Conception eſt impoſſible; il n'eſt pas néceſſaire d'en dire le motif. » L'art eſt donc forcé de recourir à une allégorie qui ne ſoit point une énigme.

Molé obſerve, avec raiſon, qu'il ne s'agit nullement, pour l'art, de peindre la Conception, mais bien l'Immaculation & c'eſt dans le choix de l'allégorie que réſide la difficulté. Pour y parvenir, il eſt des peintres qui ont figuré la Vierge dans une auréole de ſplendeur céleſte; une légion d'anges, armés de boucliers, l'entoure; pluſieurs démons lancent des flèches contre Marie, mais leurs dards vont s'émouſſer contre les boucliers des ſatellites ailés. « Cette idée, ajoute Paſcal, n'eſt pas médiocrement ingénieuſe, mais la poéſie peut mieux s'en accommoder que ſa ſœur la peinture. Ce combat d'anges & de démons détourne l'attention du ſujet principal. » Mais n'anticipons pas ſur les details de l'ordonnance, ſur la compoſition du ſujet, nous aurons occaſion d'y revenir.

Il ſerait ſinon utile, du moins inſtructif de poſſéder la date de la première repréſentation de l'Immaculée Conception; nul auteur que nous connaiſſions ne la donne; mais le premier écrivain qui fait alluſion à ce ſujet eſt l'Eſpagnol Pacheco, qui vivait du temps où le pape Paul V ſanctionna, par une bulle, la croyance à l'Immaculée Conception.

Les premiers artiſtes tirèrent l'ordonnance de ce ſujet de l'idée

fournie par l'Apocalypſe. La Vierge y était repréſentée comme une jeune fille de douze à quatorze ans, d'un regard doux & grave, avec des cheveux blonds & ſous les traits de la beauté la plus parfaite que puiſſe exprimer la peinture; ſes mains étaient ou jointes ou croiſées ſur ſa poitrine. Le ſoleil était exprimé par des rayons d'une vive lumière répandue autour d'elle, la lune était ſous ſes pieds & douze étoiles formaient ſa couronne; ſa robe était d'un blanc ſans tache; ſon écharpe, bleue; autour d'elle planaient des chérubins tenant des roſes, des palmes & des lys; la tête du dragon vaincu ſe montrait ſous ſes pieds. Indépendamment du texte apocalyptique, cette compoſition avait pour cauſe la légende de l'apparition de Marie à Béatrix de Sylva, noble religieuſe de l'ordre des Franciſcains, qui fut, dit-on, favoriſée d'une viſion céleſte de la Madone.

Hâtons-nous de dire que tous ces acceſſoires ne ſont pas rigoureuſement requis, car Murillo, le peintre par excellence de l'Immaculée Conception, & beaucoup d'autres maîtres s'en ſont ſouvent écartés ſans que, pour cela, leurs œuvres ſoient regardées comme moins orthodoxes. Une peinture de l'école florentine, qu'on ne peut prendre que pour une Immaculée-Conception, & une autre du XVe ſiècle, par Doſſo-Doſſi, dans la galerie de Berlin, s'éloignent beaucoup de la compoſition primitive. Au centre de la première de ces œuvres eſt le péché d'orgueil, perſonnifié par Eve & le ſerpent; à droite ſont ſaint Ambroiſe, ſaint Hilaire, ſaint Anſelme, ſaint Bernard; à gauche, ſaint Cyrille, Origène, ſaint Auguſtin & ſaint Cyprien, & au deſſous ſont rapportés quelques paſſages des écrits de ces Pères relatifs à l'immaculation de Marie. L'ordonnance de celle de

Berlin, intitulée *Conférence ſur l'Immaculée Conception*, s'écarte beaucoup de la première. Au bas du tableau ſont les quatre Pères latins, feuilletant leurs gros livres & méditant profondément ſur le myſtère : derrière eux eſt le Franciſcain Bernard de Sienne; au deſſus, dans une gloire de lumière, eſt la Vierge, vêtue non de blanc, mais d'une tunique richement brodée de différentes couleurs, à genoux aux pieds du Tout-Puiſſant qui étend la main comme pour bénir.

Quand la bulle de Paul V fut publiée, en 1617, Le Guide était attaché à la cour pontificale en qualité de peintre & de favori de Sa Sainteté. Il ne manqua pas de ſaiſir l'occaſion qui s'offrait d'elle-même pour exercer ſon talent, & parmi toutes les œuvres qu'il a faites ſur ce thème, on peut dire que les quatre qu'il a laiſſées à Rome font partie de ſes plus belles productions. Tandis que le pape méditait encore ſa bulle, Le Guide entreprit la freſque de la coupole de la chapelle du Quirinal où il repréſenta le Tout-Puiſſant, méditant le myſtère de l'Immaculée Conception; près de lui eſt la Vierge dans la même auréole de gloire, vêtue de ſa tunique blanche, dans une attitude d'adoration; l'analogie était frappante & des plus flatteuſes; auſſi obtint-elle l'approbation du chef de l'Egliſe. Le grand tableau fait pour Paul V repréſente les docteurs de l'Egliſe conſultant leurs grands livres, pour témoigner de l'Immaculée Conception. Dans le haut eſt la Vierge aſſiſe ſur des rayons de gloire, vêtue de blanc, les mains croiſées ſur la poitrine & les yeux tournés vers la ſource des lumières céleſtes. Le troiſième tableau, ſur ce ſujet, que fit Le Guide eſt celui qu'il peignit pour l'Infant d'Eſpagne. La Vierge y eſt couronnée de douze étoiles; elle

eſt ſur un croiſſant ſoutenu par trois chérubins & ſemble planer entre le ciel & la terre; de chaque côté eſt un ſéraphin, les mains croiſées & dans l'attitude d'adoration.

La plus belle Conception qu'ait produite l'école eſpagnole avant celle de Murillo eſt par Roelas, peintre du XVIe ſiècle, laquelle orne l'Académie de Séville.

Une des plus remarquables eſt celle de la galerie Eſterhazy, à Vienne, attribuée à Lazaro Tavarone. La Vierge y eſt dans la première jeuneſſe, de neuf à dix ans, elle a les cheveux noirs & les traits eſpagnols, avec une expreſſion enfantine de ſimplicité & de dévotion charmantes; elle eſt debout au milieu des nuages, les mains jointes & vêtue de draperies blanches & bleues.

La belle Conception par Velaſquez, quoique petite, eſt un exemple de dérogation à la règle ordinaire pour les vêtements de la Vierge. L'artiſte, on ne ſait pourquoi, l'a revêtue d'une tunique violet-pâle & d'un manteau bleu-foncé; ſes mains ſont jointes; ſes longs cheveux tombent en nappe ſur ſes épaules; ſa tête eſt entourée de rayons du ſoleil; les douze étoiles de l'Apocalypſe forment ſa couronne, & une pleine lune lui ſert de piédeſtal. Au bas du tableau ſe montrent pluſieurs emblèmes relatifs à la vie de la Vierge.

Lafoſſe, de l'école françaiſe, a placé à côté de Marie un ange, armé d'un glaive flamboyant & précipitant dans l'abîme le dragon infernal. « Cette idée, dit Paſcal, eſt digne d'éloges, mais elle reſſemble trop au combat de ſaint Michel contre Lucifer. Il ſerait peut-être préférable, ajoute-t-il, de peindre un dragon abattu aux pieds de Marie qui le foulerait dédaigneuſement; ce

ferait la traduction des paroles de la Genèſe : *ipſa conteret caput tuum* (une femme t'écraſera la tête). »

Paquot approuve une Immaculée-Conception de Coypel, de l'école françaiſe, du XVIIIe ſiècle, & que le burin a ſouvent reproduite. Une Vierge occupe le centre du tableau. A ſes pieds eſt un énorme dragon qui cherche vainement à la mordre, à la dévorer. Du haut du ciel, le Père Eternel, porté ſur un éclatant nuage, étend ſa main protectrice ſur la tête de Marie qui, les bras croiſés ſur la poitrine & les yeux baiſſés, ſemble recueillir l'infuſion de la grâce céleſte.

Murillo a illuſtré ſon école par ſa Conception dont il a fait un chef-d'œuvre que l'on admire à juſte titre; l'école françaiſe a été moins favoriſée par Lebrun, qui a eu la malheureuſe idée de repréſenter la Vierge couverte d'une ſeule gaze légère qui laiſſe apercevoir les belles formes de ſon corps virginal; ce qui fait qu'au lieu d'une Vierge immaculée qu'il voulait peindre, il n'a fait qu'une Vierge très-indécente.

On cite, de Rubens, & l'Immaculée-Conception qu'il fit pour les religieuſes de Foſaldana, près Valladolid, dont la beauté eſt auſſi merveilleuſe que la dimenſion du tableau eſt étonnante & qui coûta, dit-on, ſoixante-dix mille écus, & celle qu'il peignit pour ſon ami Dom Diego Mexia.

On vante auſſi, de Ribera, la fameuſe Conception qu'il fit, pour le comte de Monterey, dans le couvent des Auguſtins de Salamanque.

Nous regrettons de ne pouvoir donner ici aucun détail ſur l'Immaculée-Conception de Livio Méus, faite pour ſon ami le tailleur Camille Mainardi, & acquiſe par le prince Ferdinand de Toſcane.

Nous l'avons déjà remarqué, le ſujet eſt ardu & les allégories juſtes ſont difficiles à trouver. Auſſi, de nos jours, toutes les œuvres ſur ce thème ſe bornent-elles à repréſenter Marie vêtue de blanc, debout ſur une demi-ſphère terreſtre, ayant ſous ſes pieds le ſerpent infernal qui cherche à la piquer au talon. Cette diſpoſition toute ſimple, dont ſe contentent la peinture & la ſculpture, exprime peu le myſtère de l'immaculation ; nous préférerions celle indiquée par le cardinal Frédéric Borromée, rapportée par l'abbé Paſcal : « Nous penſons, dit ce cardinal, qu'on peut peindre une jeune fille, couverte de ſon voile, aſſiſe dans un lieu reſplendiſſant de clarté, environnée d'anges qui volent autour d'elle. Nous ferions la figure de la Vierge & celles des anges légèrement deſſinées dans une ombre qui s'illuminerait par une clarté deſcendue du ciel & nous peindrions, au milieu de cette clarté, les trois perſonnes divines, ſous des traits peu marqués & preſque aériens. »

Voici, du reſte, la diſpoſition que donne le *Guide de la Peinture* pour ce ſujet :

« Maiſons & jardins avec différents arbres. Au milieu ſainte Anne en prières ; un ange au deſſus d'elle la bénit. Hors du jardin, une montagne ſur laquelle eſt Joachim, auſſi en prières ; un ange le bénit pareillement. »

VIII.

Naiffance de la Vierge. — Son éducation.

IL eſt facile de comprendre la joie ineffable qui inonda le cœur d'Anne & de Joachim, lorſque leur fut dévoilée, d'une manière certaine, la faveur dont le ciel les avait comblés, en les délivrant de l'opprobre dont les couvrait, aux yeux du monde, une ſtérilité de vingt ans. Ils étaient dans l'attente de cet enfant promis.

Ce fut vers le commencement du mois de tirſi (8 ſeptembre) l'an 734 de Rome, vingt ans environ avant notre ère, que naquit cette Vierge prédeſtinée, cette ſeconde mère du genre humain & qui devait réparer la faute de la première. Sa naiſſance fut ſans éclat; ſes parents, quoique iſſus de race noble & même royale, menaient une vie obſcure & le berceau de la reine des cieux, à la naiſſance de laquelle aſſiſtèrent des anges, & dont ſe réjouit toute la cour céleſte, ne fut ni rehauſſé

d'or, ni couvert de courtes-pointes d'Egypte richement brodées, ni parfumé de nard, de myrrhe & d'aloès comme celui des princes hébreux. Des branches d'ofier le compofèrent & des bandes d'un lin groffier comprimèrent les petits bras qui, vingt ans plus tard, devaient fi doucement bercer le Sauveur du monde.

Neuf jours après, felon la coutume hébraïque, Joachim donna à fa fille le nom de Mariam, Marie, lequel fe traduit en fyriaque par dame, maîtreffe, fouveraine, & qui, en hébreu, fignifie étoile de la mer. « Quel autre nom, dit faint Bernard, aurait pu mieux convenir à la Mère de Dieu & qui exprimât mieux fa haute dignité ? Marie n'eft-elle pas cette belle & brillante étoile qui luit fur la mer vafte & orageufe du monde ! Ce nom divin, apporté par un ange, cache un charme puiffant & d'une fi merveilleufe douceur que feulement en le prononçant, le cœur s'attendrit. » « Le nom de Marie, dit faint Antoine de Padoue, eft plus doux aux lèvres qu'un rayon de miel, plus flatteur à l'oreille qu'un chant fuave, plus délicieux au cœur que la joie la plus pure. »

Quatre-vingts jours après la naiffance d'une fille, la femme juive fe purifiait folennellement au temple où elle portait fa nouvelle née. Elle offrait alors au Seigneur un agneau ou deux tourterelles. Cette dernière offrande étant celle des pauvres, fut celle de l'époufe de Joachim. Mais la reconnaiffance de la pieufe mère alla plus loin encore que le facrifice obligé. Digne émule d'Anne, femme d'Elcana, elle offrit au Seigneur fa propre fille, ce fruit de fa tardive fécondité, prenant l'engagement de la ramener au temple & de l'y confacrer au fervice du Seigneur dès que fa jeune raifon faurait difcerner le bien du mal.

La cérémonie terminée, les deux époux, pleins de joie & de reconnaiſſance, reprirent le chemin de leur province & rentrèrent dans leur modeſte demeure, toujours ouverte aux pauvres & à l'étranger.

Ce fut là que cette enfant de prédilection fit, pendant ſes premières années, les délices de ſa famille & s'éleva comme un de ces lis dont Jéſus vante la beauté & « qui ont, dit poétiquement ſaint Bernard, l'odeur de l'eſpérance. » Anne nourrit elle-même ſa fille & lui prodigua les premiers ſoins, ſoins ſi tendres, ſi délicats, ſi néceſſaires à l'enfant au maillot & que ne donne pas toujours une nourrice étrangère. Ses peines & ſes veilles furent amplement récompenſées. A peine Marie comptait-elle trois ans que ſa jeune raiſon précoce ſe manifeſta par la ſageſſe de ſes diſcours, par une ſoumiſſion & par un reſpect pour ſes parents bien au deſſus de ſon âge. Auſſi Joachim comprit bientôt que le temps approchait de ſe ſéparer de ſa fille, pour accomplir le vœu que ſon épouſe avait fait de ſon conſentement.

Seize artiſtes, dont douze de l'école italienne & quatre de l'école eſpagnole, ont repréſenté la naiſſance de Marie, ſujet délicat, dans lequel pluſieurs ont oublié qu'il s'agiſſait de la naiſſance de la future Mère de Dieu. Quelques-uns même ont traité ce ſujet, ſi poétique & ſi abondant en grands effets, avec ce ſans-façon qui dénote qu'ils n'en comprenaient pas toute la portée.

Les uns ont repréſenté une chambre garnie d'un lit ſur lequel eſt couchée une femme entourée de matrones qui s'empreſſent de la ſervir & de préparer un bain à l'enfant nouveau-né.

« Tout cela eſt très-ordinaire, dit Paſcal, & rien n'annonce

qu'il foit queftion de la naiffance de Marie. Il n'eft pas même démontré que les Juifs euffent l'habitude de faire prendre des bains aux nouveau-nés. »

Murillo n'a pas cru que la naiffance de la Vierge fût un fujet inabordable. Dans fon œuvre, fi eftimable fous le rapport de l'exécution artiftique, fainte Anne eft fur un lit de parade, plufieurs femmes lui prodiguent leurs foins; mais, plus habile que fes collègues, l'artifte efpagnol n'a pas oublié la circonftance qui a dû marquer la naiffance de Marie & il fait intervenir des anges qui contemplent, avec un refpectueux raviffement, l'enfant que foutient une femme au deffus d'un bain. Cette œuvre, tout admirable qu'elle eft, n'eft cependant pas à l'abri de reproches, car les meubles, les coftumes, tout y eft efpagnol, rien n'indique la Judée.

Voyons comment les peintres italiens & Albert Durer, de l'école allemande, ont traité ce fujet. La première manière eft du genre grec &, quoique très-variée dans les détails & dans l'expreffion des fentiments, elle ne s'eft jamais trop écartée de l'idée primitive. Sainte Anne repofe toujours fur un lit plus ou moins richement paré, des fervantes l'entourent, & une variante, introduite par quelques artiftes, confifte à faire intervenir des voifines ou des amies qui fe hâtent de complimenter la mère. La première œuvre, avec cette variante, eft d'un maître inconnu de l'école greco-italienne dont Dagincourt fait remonter la peinture au XIIIe fiècle, ce qui ne peut être, car on y remarque le ftyle de Gaddi.

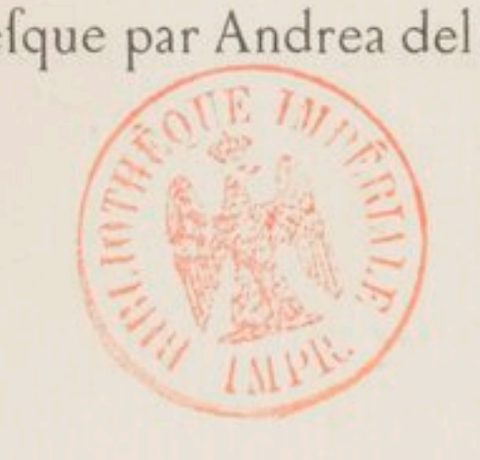
Une frefque de ce dernier artifte, repréfentant la naiffance de Marie, offre affez de fimplicité & de dignité. Sainte Anne

eſt aſſiſe ſur ſon lit; une ſervante lui verſe de l'eau ſur les mains; au premier plan, deux femmes s'occupent de la nouvelle née qui a une auréole autour de la tête; trois autres ſervantes ſont au pied du lit.

Par rang de date vient enſuite la compoſition de Ghirlandajo qui déploie toute la ſomptuoſité des grands du monde pour orner la chambre & la couche de la malade, contrairement à l'idée évangélique & traditionnelle qui fait Joachim plutôt pauvre que riche. D'après lui, la ſcène ſe paſſe dans une chambre richement décorée; ſainte Anne repoſe ſur un lit ſomptueux; un peu en avant, une femme verſe de l'eau dans un vaſe & deux autres femmes aſſiſes tiennent l'enfant. Une noble dame, à l'élégant coſtume florentin du XVe ſiècle, entre ſuivie de quatre autres dont les figures ſont des portraits. Ces cinq derniers perſonnages ſemblent ne prendre aucune part à l'action.

Dans ſa compoſition ſur le même ſujet, Albert Durer reproduit l'ancienne vie germanique. Dans une vieille chambre allemande, on voit ſainte Anne couchée ſur un lit antique; deux femmes lui apportent à manger & à boire, tandis que la ſage-femme, haraſſée de fatigue, penche ſa tête du côté du lit & ſemble dormir; une troupe de femmes occupe le premier plan du tableau, une ſeule ſemble donner des ſoins à l'enfant; les autres ſe complimentent, boivent, mangent & ſe repoſent; tout annonce une ſcène de commérage allemand, & difficilement on devinerait le ſujet du tableau ſi ſa véritable ſignification n'était indiquée par un ange planant au deſſus du groupe & tenant un encenſoir.

Dans la freſque par Andrea del Sarto, à l'égliſe de la Nunziata



de Florence, on trouve à peu près les mêmes incidents que dans l'œuvre d'Albert Durer. Sainte Anne repofe fur fon lit; des fervantes l'entourent; les nourrices s'occupent de l'enfant; des vifiteufes viennent complimenter la mère; mais toutes, jufqu'aux fervantes qui apportent des rafraîchiffements, font nobles & vêtues d'après le goût diftingué d'Andrea; des anges laiffent tomber des fleurs d'en haut; on aperçoit Joachim qui prend du repos. Tout le mérite de cette œuvre confifte dans l'harmonie, l'éclat du coloris & la douceur de l'exécution. Comme Ghirlandajo, Andrea y a introduit des portraits, & fous les vêtements de la belle dame florentine, on ne peut manquer de reconnaître les traits de fa femme Lucrezia.

L'Albane, frappé de l'idée que la Vierge promife par le ciel & deftinée à donner naiffance au Meffie ne devait pas naître dans un lieu reculé de la maifon de Joachim, place la fcène dans un grand & riche veftibule, ainfi que l'ont fait beaucoup d'autres artiftes. Le lit de fainte Anne eft au haut de l'efcalier; l'enfant & les femmes qui l'environnent font dans le plan inférieur; un chœur d'anges remplit le fond du tableau. Les anges & la femme à genoux qui careffe l'enfant fe font admirer par l'élégance de la pofe & plus encore par la fineffe de l'expreffion; la jeune fille qui defcend l'efcalier eft un chef-d'œuvre de nobleffe, de grâce & même de fentiment.

Cette œuvre, qu'on voyait autrefois au Louvre, n'était cependant pas fans défaut. L'auteur les corrigea & nous regrettons de ne pouvoir donner les changements qu'il y fit & qui font, dit-on, indiqués dans un deffin gravé par Pietro Santo Bartoli que nous ne connaiffons pas.

Les légendes s'étendent longuement ſur les détails des ſoins dont ſainte Anne entoura le berceau de ſa fille chérie & ſur ceux qu'elle donna à ſon éducation. Elle fit comme un lieu ſacré de la chambre de cette enfant, ne ſouffrant pas que rien de licencieux ni de mondain en approchât. Elle lui donna pour compagnes de jeunes filles pures & douces; mais il n'eſt point dit que ſainte Anne ait inſtruit ſa fille, ni qu'elle lui ait enſeigné aucun des travaux qui faiſaient l'occupation ordinaire des femmes hébraïques : la couture, la broderie, le filage du lin & de la laine.

Cependant quelques artiſtes des principales écoles ont fait de cette inſtruction donnée par ſainte Anne à ſa fille le ſujet de pluſieurs tableaux remarquables que nous ne pouvons paſſer ſous ſilence, puiſqu'ils ſont ſuite à l'hiſtoire de la Vierge, leſquels ne ſont pas non plus à l'abri de toute critique, quoique tombés du pinceau de grands maîtres.

Les artiſtes qui ont traité ce ſujet ſont : Orley, Bernard de Bruxelles, Adrien Key, Philippe Champagne, Wan Dourvan & Rubens de l'école flamande; Murillo de l'école eſpagnole, Jouvenet de l'école françaiſe & Breſcianino de l'école italienne, dont les œuvres ſont diſſéminées dans divers muſées.

Toutes ces peintures ſe recommandent à l'admiration, au point de vue de l'art, par le fini, par la grâce & l'expreſſion du ſentiment qui les claſſent, à juſte titre, au premier rang des productions de ces maîtres. Pourquoi faut-il qu'à la vue de tous ces tableaux, une réflexion, qui n'échappe à perſonne, vienne en diminuer le mérite. Se fondant ſur des témoignages très-peu authentiques & faiſant ainſi un miracle de la naiſſance de Marie,

ils donnent preſque tous à ſainte Anne & à Joachim une phyſionomie caduque, & à la jeune Vierge, une apparence de puberté qui ſont en oppoſition avec l'hiſtoire légendaire.

Quoique ſainte Anne fût reſtée vingt ans ſtérile, rien ne prouve qu'elle ne fût encore en âge d'enfanter lorſqu'elle conçut ſa fille chérie. La Vierge y eſt toujours repréſentée d'un âge de dix à douze ans, & la légende dit formellement que quand Marie eut trois ans, elle fut remiſe entre les mains du grand-prêtre, pour être élevée dans le temple avec les autres vierges deſtinées au ſervice de l'autel; ſainte Anne ne put donc lui donner des ſoins juſqu'à l'âge que ſemblent indiquer les peintures auxquelles nous faiſons alluſion.

Rubens, le maître de l'école flamande, n'a pas évité ce défaut. Son œuvre, remarquablement belle ſous le rapport de l'art, donne à la mère de la jeune Vierge un air ſi vieux qu'on la prendrait pour ſon aïeule; Joachim, qui eſt derrière ſon épouſe, eſt auſſi ſous les traits d'un vieillard; les anges qui voltigent autour du groupe ſont un acceſſoire eſſentiel pour la connaiſſance du fait repréſenté.

Dans l'œuvre de Murillo, auſſi très-belle au point de vue de l'art, le peintre fait planer au deſſus du groupe un grand nombre d'anges tenant des guirlandes de roſes; tout cela eſt très-poétique & propre à produire un grand effet.

« En ſomme, ſi nous avions, dit Paſcal, quelque choſe à blâmer dans la compoſition de certains artiſtes, ce ne ſerait ni le fauteuil ſur lequel s'aſſied ſainte Anne, à la manière européenne, ni la quenouille que quelques-uns ont placée dans les mains d'une enfant de trois ans, mais les lunettes grandes & groſſières

que l'on a mifes fous les yeux de la femme de Joachim & qui conftituent un véritable anachronifme, à moins qu'on ne faffe remonter à cette époque l'invention de Roger Bacon.

La difpofition ou la manière de traiter le fujet de la naiffance de la Vierge, d'après le *Guide de la peinture*, eft celle-ci : Maifons ; fainte Anne couchée fur un lit entre des couvertures & appuyée fur un oreiller ; deux fervantes la foutiennent par derrière, une autre agite l'air devant elle avec un éventail. D'autres femmes fortent d'une porte & tiennent des aliments : au premier plan, d'autres femmes, lavent l'enfant dans un bain, ou bien une feule le balance dans fon berceau.

IX.

Préſentation au Temple.

A préſentation de Marie au temple & ſa remiſe entre les mains des prêtres par ſes parents eſt un ſujet d'une grande importance, non-ſeulement comme incident principal dans la vie de la Vierge, mais parce que cette conſécration de Marie au ſervice du temple a été priſe dans un ſens particulier & principalement deſtinée aux couvents de religieuſes. Auſſi en trouve-t-on un grand nombre parmi les œuvres des artiſtes anciens & des modernes.

Mais avant que l'art nous raconte ce fait, laiſſons parler la légende.

Pour accomplir la promeſſe faite au Seigneur, Anne & Joachim, accompagnés de Marie, ſe rendent à Jéruſalem & Joachim ſe prépare, par les ablutions que preſcrivait la loi de Moïſe, à offrir ſon ſacrifice de l'agneau &, avec lui, le ſacrifice plus grand encore de l'abandon de ſa fille entre les mains de Dieu. Les prêtres & les lévites, aſſemblés dans le parvis, reçoivent des mains de Joachim la victime de propitiation, & Anne, portant ſa fille dans ſes bras, s'approche du grand-prêtre & lui dit : « Je viens vous offrir le préſent que Dieu m'a fait. » Le prêtre accepta, au nom du Dieu qui féconde le ſein des mères, le précieux dépôt que la reconnaiſſance lui confiait, bénit les époux & dès ce moment Marie fut admiſe au nombre des *alma*, c'eſt-à-dire des Vierges qu'on élevait dans le temple, deſtinées à chanter les louanges du Seigneur & à préparer les ornements de l'autel & des prêtres. Voilà le fait raconté par les Ecritures; voyons comment l'art le traduit.

La compoſition principale ne varie guère. C'eſt toujours un temple, une Vierge, un ou pluſieurs prêtres ou lévites & deux vieillards. Marie eſt quelquefois vêtue de bleu, le plus ſouvent d'une tunique blanche, avec de grands cheveux blonds qui retombent en boucles ſur ſes épaules; on la voit monter les degrés qui conduiſent à l'autel. Elle devrait être ſous le phyſique d'une enfant de trois ans; mais, peu ſcrupuleux ſur les textes de l'Ecriture, preſque tous les artiſtes l'ont repréſentée à l'âge de treize à quinze ans, avec un voile & tenant un cierge. Cependant ce ſujet a quelquefois été traité plus ſimplement, car le bas-relief par Andrea Orcagna ne porte que trois perſonnages : Marie eſt au centre, ſainte Anne & Joachim ſont à ſes côtés.

Dans la compofition d'Albert Durer, on voit à gauche l'entrée du temple, & Marie, les cheveux flottants, en monte les marches. Des parents & des amis font au bas des degrés; devant eux montent des marchands de colombes.

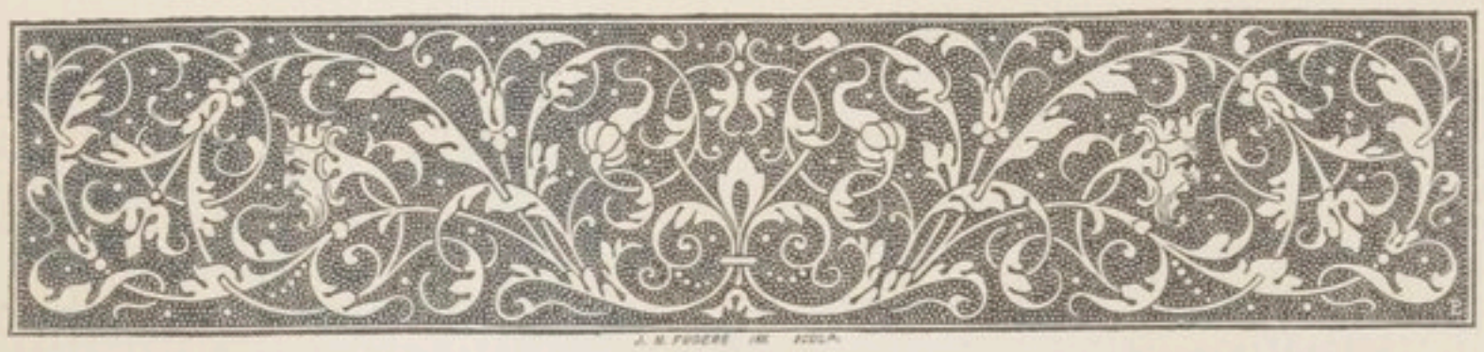
Ce fujet, traité par Carpaccia, eft exceffivement gracieux; l'aimable figure enfantine de Marie, avec fes longues treffes, la grâce avec laquelle elle fe tient à genoux fur les marches de l'autel, la difpofition des perfonnages qui l'entourent, tout concourt à faire de cette œuvre un tableau admirable. Au premier plan eft un domeftique tenant une licorne, ancien emblème de la chafteté.

Mais l'œuvre en ce genre la plus remarquable eft celle du Titien, que l'on voit à l'Académie de Venife & qui était deftinée à l'églife des Frères de la Charité. Ce tableau eft déjà fi connu par la gravure, que nous nous difpenfons d'en donner tous les détails. Marie n'y eft pas à genoux, mais elle foutient fa tunique & monte les degrés avec une grâce enfantine charmante. Ce qui ajoute un grand intérêt à cette œuvre d'art, c'eft que tous les perfonnages qui y accompagnent le fujet principal font des portraits. Titien s'y eft peint lui-même, & au lieu du fymbole poétique de la licorne, on voit une vieille femme qui vend des œufs & des volailles, comme dans les gravures de l'œuvre d'Albert Durer, que Titien devait connaître.

Quel dommage que les Vénitiens laiffent fans foins, même fans cadre, la belle Préfentation de Marie au temple, par le Tintoret, véritable chef-d'œuvre, & qu'on voit appendue à un des murs de Santa Maria dell'Orto!

Le *Guide de la peinture* indique comme fuit l'ordonnance de cette œuvre:

Le temple. Les degrés d'un eſcalier conduiſant à la grande porte. Le prophète Zacharie, debout à la porte, & revêtu de ſes habits pontificaux. Il étend ſes bras. La Sainte-Vierge, âgée de trois ans, monte les degrés devant lui; elle a une main étendue, & de l'autre, elle tient un cierge. Derrière elle, Joachim & Anne ſe regardent & ſe la montrent; auprès d'eux, une foule de Vierges portant des cierges. Au deſſus du temple, une coupole magnifique.



X.

Occupations de Marie dans le Temple.

LES légendes & l'hiſtoire biblique ſe taiſent ſur le genre d'occupations journalières de Marie dans le temple. L'art ſemble avoir voulu ſuppléer à ce ſilence, & pluſieurs belles peintures que l'on trouve dans diverſes collections interprètent ce que la piété n'a pas dit. Une de ces peintures repréſente la Vierge devant un métier de broderie; derrière elle ſont deux jeunes filles : une d'elles lit, l'autre poſe une de ſes mains ſur l'épaule de la Vierge & ſemble lui parler. Dans une petite, mais jolie peinture, par Guido, la Vierge eſt repréſentée aſſiſe, brodant une robe jaune; elle eſt entourée de quatre anges dont un tire un rideau.

La piété attribue à Marie, non ſans raiſon, l'avantage d'être ſouvent viſitée par des anges, leſquels pourvoyaient même à ſon exiſtence, car ils lui apportaient fréquemment les choſes néceſſaires à ſa nourriture. Dans ce ſujet, tel qu'on le voit ciſelé

ſur les ſtalles de la cathédrale d'Amiens, Marie tient un livre, & pluſieurs autres volumes ſont placés ſur un rayon derrière elle. On y voit auſſi une horloge, du genre en uſage au XVe ſiècle, pour indiquer la régularité que la Vierge mettait à partager ſon temps entre les diverſes occupations qui lui étaient attribuées.

Le *Guide de la peinture* ne donne point l'ordonnance d'un tableau qui repréſenterait Marie dans le temple. Il ſe borne à citer le texte latin de la Légende dorée qui indique le genre d'occupations de la Vierge & l'avantage dont elle était favoriſée d'être ſouvent viſitée par les anges qui, comme nous l'avons dit, lui apportaient fréquemment des aliments.

Si l'art était appelé à retracer ce fait ſur la toile, nous penſons qu'il pourrait le traiter ainſi : une ſalle avec des arcades magnifiques & tous les détails qui peuvent entrer dans une architecture riche & élégante; au milieu, la Vierge aſſiſe devant un métier de broderie, couvert d'une étoffe, jaune ou blanche, en partie achevée; pluſieurs vierges autour d'elle; au deſſus de la Vierge, l'archange Gabriel préſentant un pain à Marie qui le reçoit avec un air de bonté, tendant la main droite; de ſa gauche, tenant toujours un des inſtruments de travail, & les yeux fixés ſur l'ange.

Cette ordonnance aurait l'avantage d'être conforme à la légende qui dit que Marie s'était fait une règle pour l'emploi des heures de ſa journée, d'après laquelle depuis le matin juſqu'à la troiſième heure, elle était en prières; depuis la troiſième heure juſqu'à la neuvième, elle brodait ou tricotait, & depuis la neuvième juſqu'à la fin du jour, elle ne ceſſait de prier juſqu'à ce qu'un meſſager céleſte lui apportât ſa nourriture.

XI.

Mariage de la Vierge.

AVANT de parler de cette circonſtance majeure de la vie de la Vierge, il ne ſerait pas ſans intérêt de dire un mot de la douleur que cette femme angélique dut reſſentir lorſque Dieu, pour la détacher entièrement des choſes de la terre & la rendre plus apte, plus propre encore à exécuter ſes volontés, la fit orpheline, en rappelant à lui d'abord Joachim, ſon père, & peu de temps après, Anne, ſa mère, dont elle eut à fermer les yeux.

Mais l'art a paſſé ſous ſilence tous ces détails ; aucune toile ne conſacre ces épiſodes ſi pleins d'intérêt & de poéſie & qu'il lui eût été ſi facile de rendre.

Ce ſont, il eſt vrai, pour lui des circonſtances en dehors de ſon ſujet principal ; Marie n'y aurait paru que comme acceſſoire, ne jouant qu'un rôle naturel, celui de verſer des larmes ſur les reſtes inanimés des auteurs de ſes jours & l'art n'aime à dire de

la Vierge que ce qui ſe rattache à ſa biographie, à ce qui lui eſt perſonnel.

Il va donc nous parler de ſon mariage ; mais avant de lire dans ſes pages l'hiſtoire de ce grand acte de la vie de la Vierge, liſons-la dans le *Protévangile* de ſaint Jacques qui nous l'a conſervée.

La fille d'Anne & de Joachim eſt déſormais orpheline ; elle n'a plus, ſur la terre, aucune perſonne, qui, lui tenant par les liens du ſang, puiſſe veiller ſur ſes deſtinées & ſur ſes beſoins. Elle ſe tourne alors tout entière vers celui qui eſt le ſoutien de la veuve & de l'orphelin. De plus en plus fortifiée dans l'amour de Dieu par la pratique des œuvres de piété, elle n'attend rien que de Dieu & ne vit que pour Dieu, auquel elle s'eſt liée ſans retour par un vœu ſolennel de virginité.

Cependant le grand-prêtre & les protecteurs de la Vierge ſongent à lui donner un appui, un ſoutien légitime dans un époux. Marie, conſultée ſur ce projet, répond humblement qu'elle déſire continuer à mener dans le temple une vie innocente, cachée & libre de tous liens, excepté des liens du Seigneur auquel elle s'était vouée. Cette réponſe étonne le conſeil de famille, elle renverſe ſes projets de bonheur pour ſa pupille & annonce l'apparition dans Iſraël d'une vertu juſqu'alors inconnue, celle de la virginité. Mais il croit de ſon devoir de paſſer outre ; il décide que Marie donnera ſa main à un époux de ſon choix.

Quel ſera l'heureux mortel qui aura l'honneur d'avoir pour épouſe, devant les hommes, celle qui eſt de toute éternité prédeſtinée à être l'épouſe du Saint-Eſprit, la mère du fils de Jéhovah, la reine des anges, la gloire du ciel & le bonheur de

la terre : plufieurs prétendants fe mettent fur les rangs. Les uns font valoir leur fortune, leurs titres de nobleffe, les autres leur valeur & l'éclat d'un nom vénéré & refpecté en Ifraël. Mais ce n'eft ni la fortune, ni un grand nom qu'il faut à une vierge fi humble & fi modefte. Dieu, à qui rien n'eft caché & qui voit le fond de tous les cœurs, deftinait à fa fille un époux qui répondît par fa naiffance à la nobleffe de la race de Marie, mais dont la pureté des mœurs & la candeur de fes intentions s'alliaffent avec le vœu facré que la Vierge avait fait de perpétuelle virginité.

Le choix était difficile ; dans la crainte de fe tromper, on fonge à confulter le Seigneur & on convient, dit le *Protévangile* de faint Jacques, que chacun des afpirants placera le foir, dans le temple, une baguette d'amandier, marquée de fon nom & que celui-là ferait l'époux de la fille de Joachim dont la baguette aurait fleuri. C'eft à ce figne, bienheureux Jofeph, que l'on connut la faveur dont le ciel voulait récompenfer votre vertu, en vous rendant dépofitaire du tréfor le plus précieux que renfermât alors la Judée.

A la vue de la volonté de Dieu fi expreffément manifeftée, Marie n'oppofe plus aucune réfiftance. Elle s'humilie devant les ordres de l'Eternel, faifant de fon obéiffance une offrande cent fois plus grande aux yeux de Dieu que ne le furent les hécatombes avec le fang defquelles Salomon cimenta les fondations du temple.

Les fiançailles de Marie fe célébrèrent avec cette fimplicité antique qui avait préfidé aux noces de Rachel & de Rébecca. Jofeph, en préfence des tuteurs de fa future, offrit à cette dernière une pièce d'argent, en lui difant : « Si tu confens à être

mon épouſe, accepte ce gage.» Marie accepta, & dès ce moment les nœuds ſacrés de l'hymen l'unirent d'une manière indiſſoluble à celui que le Seigneur lui avait choiſi ; mais le ciel avait été ſeul témoin de la condition ſecrète qui avait décidé du conſentement de la Vierge. « *Tu ſeras comme ma mère* », avait dit le patriarche à Marie qui tremblait pour ſa virginité, « *& je te reſpecterai comme l'autel de Jéhovah.*»

L'art a omis la plupart des circonſtances des fiançailles de la Vierge; il ne s'eſt occupé que de celles qui, ſe rattachant à la célébration de la cérémonie religieuſe, pouvaient s'accorder avec les uſages & les rites de la loi nouvelle.

Les artiſtes des premières écoles italiennes n'oublièrent pas que le mariage, chez les Hébreux, était un ſimple contrat civil & non une cérémonie religieuſe, & dans leurs repréſentations de cette circonſtance de la vie de la Vierge, la cérémonie a toujours lieu en plein air, dans un jardin, dans un payſage ou bien devant le temple. Marie, une belle & jeune fille de quinze ans, accompagnée de pluſieurs de ſes jeunes compagnes, eſt à droite ; Joſeph, derrière lequel ſont ſes concurrents déſappointés, eſt à gauche ; le prêtre réunit les mains des époux & Joſeph eſt au moment de placer l'anneau nuptial au doigt de ſa fiancée.

L'Evangile gardant le ſilence ſur l'âge de Joſeph & l'Ecriture ne diſant pas un mot des traits de ſon viſage, la plus grande liberté a été laiſſée aux artiſtes ſur ces deux points. Auſſi les peintres primitifs, ſans avoir égard aux convenances & cédant ſans doute à des motifs qui n'ont rien que d'humain, s'accordèrent-ils à donner à Joſeph un air décrépit par l'âge & lui placèrent dans les mains un bâton pour ſoutenir ſa marche chan-

celante Les peintres modernes ont corrigé ce défaut & ont donné à Joſeph l'air d'un homme d'un âge avancé, mais encore capable de fournir à ſon épouſe ce que la loi exigeait de lui : la nourriture & les vêtements, la protection & l'aſſiſtance dans tous les beſoins.

Dans les plus belles peintures des écoles italiennes & eſpagnoles de la Sainte-Famille, Joſeph eſt toujours repréſenté ſous l'aſpect d'un homme de quarante à cinquante ans ; ſes traits expriment la bonté, la douceur &, ſur ſon front, ſe reflète la pureté de ſon âme ; ſes cheveux ſont bruns, ſa barbe eſt courte & friſée, mais le bâton eſt rarement omis.

Ce n'eſt qu'au XVIe ſiècle que Joſeph arrive à la dignité de ſaint. L'art ne devance jamais l'opinion populaire & la repréſentation des perſonnages religieux s'augmente ou ſe modifie ſelon le degré de reſpect & de vénération que leur portent les populations. Au XVIIe ſiècle, l'honneur rendu à Joſeph comme ſaint eſt exceſſivement populaire, ſurtout en Eſpagne où ſainte Thérèſe le choiſit pour ſon patron & plaça l'ordre des Carmélites réformées ſous ſa protection. De là datent ces nombreuſes peintures qui repréſentent ſaint Joſeph comme père nourricier de Jéſus, le portant ſur ſon bras gauche, tandis que de la main droite il tient un lis, ſymbole de la ſainteté & de la pureté de ſes mœurs.

L'Arena de Padoue possède de Giotto trois ſcènes du mariage de la Vierge : ſaint Joſeph & les autres prétendants préſentent chacun une baguette au grand-prêtre & ſe tiennent à genoux devant l'autel ſur lequel elles ſont dépoſées, attendant le miracle promis. La cérémonie a lieu dans l'intérieur du tem-

ple. Marie, avec une figure très-gracieuſe mais beaucoup trop vieillie pour une jeune fille de quinze ans, eſt debout, ſuivie de ſes compagnes. Saint Joſeph tient ſa baguette fleurie, ſur laquelle repoſe une colombe; un de ſes concurrents déſappointés eſt ſur le point de le frapper; un ſecond briſe ſa baguette ſur ſon genoux.

Taddeo Gaddi, Ghirlandajo, Pérugin, Angelico, tous ont ſuivi cette compoſition traditionnelle du ſujet, avec peu de variantes; ſeulement quelques-uns ſuppriment l'autel & placent la cérémonie en plein air ou ſous un portique

Dans la repréſentation de cette cérémonie que fit le Pérugin pour l'autel du Saint-Sacrement de l'égliſe de Pérouſe, & que l'on voit aujourd'hui au muſée de Caen, l'action a lieu ſous un portique du temple. Joſeph met la bague au doigt de Marie. Cette compoſition eſt magnifique & a été plus ou moins imitée par les artiſtes de l'école de ce maître. Jeune encore, Raphaël les ſurpaſſa tous dans ce ſujet. Tout le monde connaît le fameux Spoſalizio de la Brera, à Milan, ſi ſouvent reproduit par la gravure, fait par ce grand artiſte à l'âge de vingt-un ans, pour l'égliſe de San Franciſco dans la Citta-di-Caſtello. Il a imité ſon maître dans l'ordonnance du ſujet, mais à quelle diſtance ne l'a-t-il pas laiſſé par la grâce céleſte qu'il a répandue ſur les figures, talent qui le diſtinguait déjà de tous ſes devanciers. Joſeph & Marie ſont ſur le parvis, devant le temple, magnifiquement repréſenté. Le grand-prêtre joint leurs mains, & Joſeph, qui paraît n'avoir que trente ans, met la bague au doigt de Marie, en même temps qu'il tient ſa baguette fleurie; mais la colombe eſt omiſe. Derrière Marie eſt un groupe de jeunes vierges du temple &

derrière Joſeph ſont les autres prétendants, parmi leſquels en eſt un qui briſe ſa baguette ſur ſon genou. Le grand-prêtre qui préſide à la cérémonie eſt peint avec un air de placidité & de bonhomie incomparable. Tout eſt idéaliſé dans cette ſcène, & reſſemble à un poëme lyrique.

Lo Spoſalizio, par Girolamo, peint pour l'égliſe de Saint-Joſeph, eſt traité dans un ſtyle tout à fait myſtique. Marie & Joſeph ſont debout devant l'autel ; d'un côté eſt un prophète, de l'autre on reconnaît une ſibylle.

Quoiqu'il ſoit poſitivement certain que les parents de Marie étaient morts avant ſon mariage, quelques artiſtes allemands les ont néanmoins introduits dans leurs œuvres, parce que, d'après leurs idées de propriété domeſtique, ils devaient être préſents.

La légende dit qu'après la cérémonie & le feſtin d'uſage, les époux prirent le chemin de Nazareth, accompagnés de leurs parents & de leurs amis. Dans la freſque du muſée de Brera, à Milan, Marie & Joſeph marchent enſemble. Joſeph, plein de tendreſſe & de reſpect, regarde ſon épouſe dont il tient la main ; Marie baiſſe modeſtement les yeux.

Le *Guide de la peinture*, ne penſant pas ſans doute pouvoir rien ajouter à l'ordonnance d'un tableau qui préſenterait le mariage de la Vierge, ni rien y changer, ſe tait ſur cet article. Les artiſtes ne peuvent donc mieux faire que de ſe renfermer dans l'ordonnance déjà établie par les grands maîtres qui ont traité ce beau ſujet.

Mais, ſi l'art était appelé à retracer le moment où, après le mariage, ſaint Joſeph emmène Marie de devant le grand-prêtre, voici l'ordonnance que fournit le *Guide* pour ce ſujet :

116

Le Temple. Au dedans, le prophète Zacharie béniſſant. Derrière lui, d'autres prêtres ſe montrant la Sainte-Vierge les uns aux autres. Devant eux, Joſeph prenant Marie par la main. Derrière eux, d'autres perſonnages.

XII.

Annonciation à Marie.

DE toutes les phafes de la vie de la Vierge dont l'art s'eft occupé, il n'en eft point qui ait été plus profondément fentie & plus admirablement rendue par les anciens peintres, ni plus vilement repréfentée par les peintres modernes que l'Annonciation. C'eft cependant une des fcènes de la biographie de Marie le plus fouvent traitée. Confidérée au point de vue de l'art, elle eft admirablement belle & nous fournit les deux plus gracieufes formes que la main de l'homme ait été appelée à reproduire : l'efprit ailé, forti du paradis, & la Femme non moins pure, que Dieu avait appelée à perfonnifier la douceur, la fageffe & la chafteté féminines. Mais avant que l'art nous dife, à fa manière, le grand acte de l'Incarnation du Verbe, laiffons parler l'hiftoire.

Le moment marqué par l'Eternel pour l'accompliſſement de ſes promeſſes étant arrivé, l'ange Gabriel, un des quatre qui ſe tiennent conſtamment en ſa préſence, épiant le moindre ſigne de ſa volonté, reçut la miſſion myſtérieuſe de deſcendre ſur notre terre & de porter à Marie &, par elle, à tous les hommes la grande & magnifique nouvelle de leur prochaine délivrance.

Après être deſcendu de ciel en ciel, le meſſager céleſte chargé de cette ſublime ambaſſade arrive à la ville de Nazareth, terme de ſon voyage. Il reconnaît ſans peine l'humble demeure de cette Vierge prédeſtinée, que le Très-Haut regarde avec tant de complaiſance & qui, ſemblable à la violette, cherchait à ſe cacher de plus en plus dans les lieux reculés de ſa demeure, afin de pouvoir être mieux en communication avec ſon Dieu. C'était l'heure où le ſoleil, déclinant vers le haut promontoire du Carmel, allait bientôt ſe plonger dans la mer de Syrie. Il entre dans le modeſte oratoire de Marie, qui faiſait alors ſa prière du ſoir, la face tournée du côté de Jéruſalem. « Je vous ſalue, ô Marie, pleine de grâces, » lui dit l'envoyé céleſte, en inclinant ſa tête radieuſe, « le Seigneur eſt avec vous; vous êtes bénie entre toutes les femmes. »

Marie éprouva une frayeur involontaire à cette apparition merveilleuſe ; mais l'ange la raſſura bientôt : « Ne craignez point, Marie, vous avez trouvé grâce devant Dieu. Vous concevrez dans votre ſein & vous enfanterez un fils à qui vous donnerez le nom de Jéſus. Il ſera grand & ſera appelé le fils du Très-Haut. Dieu lui donnera le trône de David, ſon père; il régnera éternellement ſur la maiſon de Jacob, & ſon règne n'aura point de fin. »

A ces mots, qui euſſent plongé toute autre femme que Marie dans un océan de jubilation, la chaſte & prudente fille de Joachim ne ſongea qu'à la blancheur, à la pureté de ſa couronne virginale, & ce ne fut que ſur l'aſſurance poſitive que, tout en devenant mère de Jéſus, elle reſterait toujours Vierge, qu'elle conſentit à ce grand myſtère. La pudeur d'une jeune fille eſt choſe ſi ſainte aux yeux des anges, que Gabriel, pour raſſurer celle de Marie, n'héſita pas à lui dévoiler une partie des choſes merveilleuſes qui allaient s'accomplir en elle. « La vertu du Très-Haut vous environnera de ſon ombre, dit-il, & le fruit qui naîtra de vous ſera appelé le fils de Dieu, & ſera l'œuvre du Saint-Eſprit. »

Mais à des paroles ſi extraordinaires il faut un témoignage, & les envoyés de Jéhovah, prouvent toujours leur miſſion céleſte. « Eliſabeth, votre couſine, pourſuivit l'ange, a conçu elle-même un fils dans ſa vieilleſſe, & voici le ſixième mois de la groſſeſſe de celle qu'on diſait ſtérile, parce qu'il n'y a rien d'impoſſible à Dieu. »

« Voici la ſervante du Seigneur, dit Marie, » en s'humiliant de plus en plus, « qu'il me ſoit fait ſelon votre parole. » A ces mots, l'ange reprit ſon eſſor vers les régions céleſtes, & à l'inſtant le Verbe ſe fit chair, pour habiter parmi nous. Voilà le fait que l'art s'eſt chargé de reproduire ; voyons comment il s'eſt acquitté de ſa tâche.

Comme pluſieurs autres ſujets bibliques, l'Annonciation a été traitée ſous deux points de vue : d'abord comme myſtère ; enſuite comme circonſtance de la vie de la Vierge. Conſidérée comme myſtère, elle eſt le ſymbole expreſſif d'un dogme chrétien, l'In-

carnation du Verbe. Confidérée comme événement, elle annonce la future rédemption du genre humain, par la médiation directe d'un pouvoir furhumain; elle tombe dans le domaine des faits miraculeux. Mais, foit dans un fens, foit dans l'autre, elle entre dans tous les plans de décorations religieufes & ecclésiaftiques. Voyons-la dans fon fens myftique.

Si on confidère l'importance donnée à l'Annonciation, prife au point de vue de myftère, on eft étonné de ne point la trouver dans les anciens fujets fymboliques, reçus & admis par les premiers arts chrétiens; car on ne la trouve ni fur les farcophages, ni fur les fculptures, ni dans les diptyques, ni dans les mofaïques primitives; une feule fois exceptée, mais comme faifant partie de l'hiftoire du Chrift. On ne peut donc remonter plus haut qu'au XIe fiècle, dans la manière dont ce grand fujet a été traité, lorfqu'il paraît pour la première fois dans les fculptures gothiques. Au XVe fiècle, on trouve l'Annonciation fur tous les retables, foit fculptée, foit peinte. Quelquefois la Vierge eft d'un côté de l'autel, l'ange eft de l'autre. Si les perfonnages font de taille naturelle, ils font debout ou à genoux, car ce n'eft que dans les temps modernes que la Vierge a été repréfentée affife & l'ange à genoux. Quand on les place dans des cadres circulaires, ce ne font fouvent que des buftes ou des perfonnages de demi-grandeur. Voilà pourquoi on voit quelquefois l'Annonciation en deux parties féparées, l'ange dans un cadre & la Vierge dans un autre, & ces deux peintures, ainfi défunies, peuvent faire partie de différentes collections, la Vierge être en Italie & l'ange en France ou en Ruffie.

Non-feulement la repréfentation de l'Annonciation forme

quelquefois à elle ſeule tout un retable, mais encore des chapelles ſont dédiées à ce myſtère. Florence s'enorgueillit de ſa belle & ſomptueuſe égliſe della ſantiſſima Nunziata, & c'eſt au deſſus de la porte principale de cette belle baſilique que ſe voit la magnifique moſaïque de l'Annonciation par Ghirlandajo.

Dans la première chapelle, à gauche de cette égliſe, ſe trouve la miraculeuſe peinture de l'Annonciation, vénérée dans l'origine, non-ſeulement des habitants de Florence, mais encore de tous les chrétiens du monde. Cette peinture, cachée aux yeux du public, n'eſt expoſée que dans quelques grandes occaſions. D'après la tradition, c'eſt l'œuvre d'un certain Bartolomeo qui, en méditant ſur les perfections divines de Marie & plus encore ſur ſa beauté, & réfléchiſſant combien il était incapable de la repréſenter dignement, s'endormit, mais voici qu'à ſon réveil, il trouva la tête de la Vierge merveilleuſement peinte, ſoit par un ange, ſoit par ſaint Luc qui ſerait, pour cela, deſcendu du ciel, afin de ſuppléer l'impuiſſance du peintre. Quoique cette précieuſe relique ait ſouvent été reſtaurée, perſonne n'a jamais touché à la figure de la Vierge qui eſt, dit-on, d'une douceur & d'une beauté admirables. Cette peinture eſt cachée par un voile ſur lequel une repréſentation du Sauveur a été peinte par Andrea del Sarto. Quarante-deux lampes d'argent brûlent conſtamment devant cet autel. Une copie de ce beau travail que l'on voit au palais Pitti, par Carlo Dolce, donne la diſpoſition & l'attitude des perſonnages.

Au XVe ſiècle, âge du myſticiſme & des allégories religieuſes, l'Annonciation n'eſt plus traitée comme un emblème abſtrait & religieux, l'art français & l'art allemand la revêtent d'une ſorte d'al-

légorie minutieuſe & bizarre. Dans l'égliſe de Breſlau, on voit au deſſus d'un autel, une Annonciation ſculptée en bois, d'un travail remarquable. Marie eſt aſſiſe ſous un portique; une licorne ſe réfugie dans ſon ſein; au dehors un ange ſonne du cor; trois ou quatre chiens ſe précipitent vers lui. L'interprétation de cette compoſition allégorique parait difficile; pour la comprendre, il faut avoir recours à la zoologie du temps, & voici, d'après elle, l'explication qu'on peut en donner : le fabuleux animal, dont l'unique corne ne bleſſait que pour purger de tout venin la partie du corps qu'elle avait touchée, repréſentait Jéſus-Chriſt, médecin & ſauveur des âmes; on donnait aux lévriers les noms de Miſéricorde, Vérité, Juſtice & Paix, quatre vertus qui ont engagé le Verbe éternel à venir dans le monde pour les y faire régner & qu'il y a voulu implanter lui-même; mais comme c'eſt par une Vierge qu'il a voulu venir parmi les hommes & ſe mettre en leur puiſſance, on croyait ne pouvoir mieux le figurer qu'en choiſiſſant dans la fable le fait d'une Vierge pouvant ſeule ſervir de piége à la licorne, en l'attirant par le charme & le parfum de ſon ſein virginal. L'ange Gabriel, concourant au myſtère, eſt très-reconnaiſſable ſous les traits du veneur ailé, lançant les lévriers & embouchant la trompette. Il paraît que cette allégorie était acceptée en religion & même très-uſitée à cette époque & au XVIe ſiècle, car on la trouve ſouvent reproduite dans les impreſſions françaiſes & allemandes. On en voit un exemple dans le muſée de Londres & un autre dans celui d'Amiens. Un ſeul exemple exiſte en Italie, c'eſt une gravure, d'après le Guide, où une jeune fille eſt aſſiſe ſous un arbre & une licorne ſe réfugie dans ſon ſein.

Quelques artiſtes italiens ont traité l'Annonciation d'une manière non moins fantaſque qu'irrégulière. Dans une peinture, par Giovanni Sanzio, père de Raphaël, & que l'on voit à Milan, Marie eſt debout ſous un portique, & ſemble ſe lever de ſon ſiége; ſes mains ſont jointes ſur ſa poitrine, & ſa tête eſt penchée; l'ange eſt à genoux au dehors du portique & préſente un lis; dans les cieux, eſt le Père éternel qui envoie le Rédempteur ſous la forme du Chriſt enfant, portant ſa croix & précédé de la colombe myſtique; il eſt vrai que c'eſt plutôt une Incarnation qu'une Annonciation, mais quel que ſoit le titre de cette œuvre, elle eſt fortement déſapprouvée de l'abbé Méry, non pas ſeulement comme une erreur, mais comme une héréſie; néanmoins, elle fut ſouvent reproduite au XVIe ſiècle.

Une des plus anciennes œuvres ſur ce thème & des plus remarquables, pour ce temps, eſt celle par Cavallini, élève de Giotto, un des premiers artiſtes de l'école romaine. Son Annonciation, que possède l'égliſe de Saint-Marc de Florence, ſe fait remarquer par un air de piété & de modeſtie, empreint ſur la figure de la Vierge & par le reſpect gravé ſur les traits de l'ange agenouillé. Ce maître, exceſſivement pieux, ſemble avoir ſu faire paſſer dans ſes œuvres le ſentiment qui l'animait; auſſi ſont-elles toutes marquées par l'expreſſion d'une piété ſincère, qui lui permit de s'élever quelquefois juſqu'au ſublime. On admire, non ſans raiſon, le grand tableau du crucifiement qu'il exécuta pour l'égliſe d'Aſſiſe, qui compte au nombre des ouvrages les plus importants de l'école de Giotto & dans lequel la réſignation du divin martyr, la douleur des anges, l'aſſaiſſement de la Vierge perdant connaiſſance, ſont exprimés

avec une vérité & un ſentiment bien extraordinaire pour l'époque.

L'Annonciation eſt encore conſidérée comme myſtère lorſque certains emblèmes ſont introduits, ajoutant à l'idée principale une certaine ſignification, par exemple, lorſque Marie eſt aſſiſe ſur un trône, portant une radieuſe couronne de diamants & de fleurs, recevant le meſſager céleſte avec toute la majeſté qu'un peintre peut exprimer, ou bien lorſqu'elle eſt aſſiſe dans un jardin clos de roſiers en fleur, l'*hortus clauſus* ou le *concluſus des cantiques*, ou quand l'ange porte le livre fermé, comme dans le fameux retable de Cologne

Dans une peinture du XIVe ſiècle, par Simone Memni, que possède Florence, la Vierge, aſſiſe ſur un trône gothique, reçoit comme le ferait un être ſupérieur, mais avec humilité, la ſalutation de l'ange, qui apparaît comme un meſſager de paix, couronné d'une branche d'olivier, tenant un rameau dans la main. Cette variante eſt très-poétique & très-caractériſtique; elle eſt de l'école de Sienne où l'on avait une tendance vers l'originalité dans la manière de traiter même les ſujets les plus connus.

Taddeo Bartoli, Siennois (1), & Martin Schoen, le plus poétique des peintres allemands primitifs, adoptèrent auſſi le ſymbole de l'olivier dans leur Annonciation, & on trouve ce même ſigne dans le tabernacle du roi René.

La manière de traiter une Annonciation eſt regardée comme dévote & idéale lorſque, autour des perſonnages principaux, paraiſſent des adorateurs en contemplation, avec une expreſſion

(1) Dont l'œuvre eſt à Berlin.

de reconnaiſſance ou de merveilleuſe extaſe. Dans une ſuperbe peinture de Fra Bartholomeo, que possède Paris, la Vierge eſt aſſiſe ſur ſon trône ; l'ange, portant le lis, deſcend du ciel ; ſaint Jean-Baptiſte, ſaint François, ſaint Jérôme, ſaint Paul & ſainte Marguerite, ſont autour du trône de Marie. Dans une œuvre attribuée à Francia, la Vierge eſt debout dans un payſage ; ſes mains croiſées l'une ſur l'autre preſſent un livre contre ſon ſein. Saint Jérôme eſt à droite & ſaint Jean-Baptiſte à gauche ; tous deux regardent, avec une expreſſion dévote, l'ange qui deſcend du ciel. Dans ces deux exemples, Marie eſt repréſentée avec beaucoup de nobleſſe comme étant le tabernacle choiſi & prédeſtiné de l'auteur de la Rédemption du genre humain. Dans une curieuſe peinture par Franceſco da Catignola, que Berlin possède, Marie eſt debout ſur un piédeſtal ſculpté, au milieu d'une décoration architecturale de marbre colorié, admirablement peinte. Par une ouverture, on aperçoit un payſage & un beau ciel bleu ; à droite eſt ſaint Jean-Baptiſte qui montre le ciel, à gauche eſt ſaint François, dans une attitude d'adoration ; plus avant ſont d'autres adorateurs agenouillés ; mais, comme il n'y a point d'ange, il eſt douteux que ce ſoit une Annonciation que le peintre ait voulu faire.

Parmi les œuvres qui peignent l'Annonciation, on trouve quelques tableaux votifs d'un caractère tout particulier & bien remarquable. Il en eſt une dont l'auteur eſt reſté inconnu, qui préſente la Vierge recevant le meſſager céleſte ; devant elle, à peu de diſtance, & à genoux, eſt un cardinal qui préſente trois jeunes filles, à l'une deſquelles la Vierge donne une bourſe d'argent. Cette œuvre eſt facile à comprendre quand on ſait

qu'elle fut faite pour une communauté charitable, inſtituée par ce cardinal, pour inſtruire & doter les pauvres jeunes filles orphelines, ſous le nom de Confraternita dell' Annunziata.

Dans une charmante Annonciation par Angelico, la ſcène ſe paſſe dans le cloître de ſon couvent de Saint-Marc. Un dominicain, ſaint Pierre, martyr, eſt derrière la Vierge dans l'attitude de la prière. Une autre Annonciation par Sanſavino, d'une grande beauté, eſt celle que l'on voit parmi les bas-reliefs qui couvrent les murs de la chapelle de Lorette.

Parmi les Annonciations peintes par Rubens; il y en a cinq qui repréſentent l'événement; la ſixième eſt une de ces allégories magnifiques, pleine de vie & de réalité. Marie eſt à genoux au ſommet d'une ſuite de marches; une colombe entourée de ſéraphins plane ſur ſa tête; devant elle, le meſſager céleſte eſt à genoux, & derrière lui ſont Moïſe, Aaron, David & d'autres patriarches, ancêtres du Chriſt; au deſſus, dans des nuages eſt le Père éternel; à ſa droite ſont deux figures féminines, repréſentant la Paix & la Réconciliation; à ſa gauche, ſont des anges portant le tabernacle; au bas du tableau ſont Iſaïe & Jérémie, avec quatre ſibylles. Ce tableau, digne de ſon auteur, offre cela de remarquable qu'il réſume ſous un même coup-d'œil l'Ancien & le Nouveau Teſtament, la figure & la vérité, les prophéties adreſſées aux Hébreux, les promeſſes faites aux Juifs & aux gentils & l'accompliſſement des unes & des autres dans l'annonce du meſſager des cieux.

Nous pourrions pouſſer plus loin nos recherches & citer encore bien des œuvres qui ont pour objet l'Annonciation traitée comme myſtère. Mais nous penſons que celles que nous venons

d'indiquer ſuffiſent pour diriger l'obſervateur. Paſſons à celles de ces peintures qui préſentent ce ſujet comme événement dans la vie de la Vierge.

Pour juger les œuvres des artiſtes qui ont conſidéré ce ſujet ſous ce dernier point de vue, il faut s'attacher à l'Ecriture-Sainte, qui ſeule a dû être leur guide & les fixer pour le lieu, le moment & les circonſtances, comme dans tout autre événement hiſtorique.

L'époque & le moment ne ſont pas préciſément déterminés par l'Ecriture ; mais quelques Pères de l'Egliſe penſent que l'Annonciation eut lieu au printemps, vers l'heure du coucher du ſoleil, moment conſacré depuis par le ſon de la cloche, annonçant l'*Angelus* du ſoir ; d'autres diſent, avec non moins de raiſon, que ce fut à minuit, parce que la Nativité de Notre-Seigneur eut lieu à cette heure, neuf mois après cet événement. Pluſieurs artiſtes primitifs paraiſſent avoir adopté cette dernière opinion & ils l'ont manifeſtée par l'introduction, dans leurs œuvres, de la lune, des nuages dans leurs ciels, ou par une lampe poſée près de la Vierge.

Quant à la localité, une autorité irrécuſable aurait tranché la queſtion, ſi la Légende & d'autres opinions n'étaient venues la contredire. Saint Luc dit, en effet, que l'ange Gabriel fut envoyé de Dieu & qu'il entra chez Marie, ce qui indique clairement que la Vierge était dans ſa maiſon. Mais, il eſt dit auſſi qu'un ſoir Marie, étant ſortie pour puiſer de l'eau à la fontaine, entendit une voix qui lui dit : « Salut, toi qui es pleine de grâces », & s'étant retournée, toute troublée & ne voyant perſonne, elle rentra dans ſa demeure & ſe remit à ſon travail. Cette diverſité

de lieux a donné naiſſance à la diverſité des repréſentations des artiſtes, qui placent la ſcène, les uns ſous un portique aux arcades ouvertes; d'autres dans un oratoire ; d'autres dans un intérieur, mais le plus ſouvent dans une chambre à coucher.

Quant aux circonſtances acceſſoires, elles varient ſelon le goût de l'artiſte, les uſages locaux, la volonté de ceux qui ont fait exécuter l'œuvre ou le motif qui l'a fait entrependre. Quelquefois, mais rarement, Marie & Joſeph ont été repréſentés dans dans une ſituation pauvre, ce qui ſe remarque à la ſimplicité de l'ameublement de la chambre où ſe tenait la Vierge & dans laquelle s'introduiſit l'ange. Le plus ſouvent on place Marie dans une chambre ſomptueuſe, faiſant partie d'une maiſon aux piliers de marbre, aux arcades ſculptées. En Allemagne & en Flandre, les artiſtes, ſans doute pour que leurs œuvres ſoient mieux compriſes, fourniſſent toujours une chambre allemande ou gothique, aux croiſées à petits carreaux, un lit à quatre colonnes ſoutenant un ciel garni de draperies, donnant ainſi à l'Annonciation un air de ſimplicité réelle.

Parmi les acceſſoires, le plus ordinaire, celui qui eſt preſque indiſpenſable, c'eſt le vaſe dans lequel grandit un lis, fleur ſymbolique de Marie & de Joſeph; eſt auſſi rarement omiſe la corbeille à ouvrage de couture, contenant le dé, les ciſeaux, les aiguilles, pour exprimer, non la diligence de Marie, dont perſonne ne doute, mais parce qu'il eſt dit que quand elle fut rentrée dans ſa maiſon, elle prit de la toile & ſe mit à travailler. Quelquefois une quenouille eſt aux pieds de la Vierge, comme dans l'œuvre de Raphaël. Dans les anciennes peintures allemandes, on voit ſouvent un rouet à filer. A ces emblèmes d'occu-

pations de femme, on joint parfois un panier ou un plat de fruits & à côté un pot à eau, pour exprimer la tempérance & la frugalité de la Vierge Marie.

L'archange Gabriel, ayant reçu ſa miſſion, deſcend ſur la terre. Les premières peintures de ce ſujet préſentent un eſprit ailé qui deſcend des régions céleſtes. Dans une magnifique eſquiſſe de Tiſio dit Garofalo, au milieu d'une lumière éclatante & d'un chœur d'anges, tels que Milton les décrit, l'archange étend ſes ailes & ſemble prendre ſon eſſor pour voler vers Nazareth. Il était accompagné, diſent les légendes italiennes, d'une ſuite d'autres anges, déſireux de voir & d'honorer leur reine, mais ils reſtent au dehors ; l'archange ſeul s'introduit dans la chambre de Marie.

Les anciens peintres allemands ſe plaiſaient à le faire entrer par une porte dans le fond du tableau, tandis que Marie, aſſiſe ſur le devant, paraît inſtruite de ſa préſence avant de l'avoir vu.

Dans quelques anciennes peintures, Gabriel entre en volant, ou ſoutenu ſur un nuage, ou entouré d'une auréole qui éclaire tout le tableau, comme dans une freſque par Spinello Aretino ; dans d'autres, il s'introduit furtivement & ſans éclat, ou bien comme un ambaſſadeur céleſte, ſuivi d'un cortége d'anges. Dans une œuvre de Tintoretto, on dirait qu'il entre précipitamment, ſuivi d'une légion de petits anges ; au dehors, on aperçoit Joſeph qui travaille de ſon état. Mais, ſoit qu'il marche, ſoit qu'il vole, Gabriel eſt toujours revêtu des formes angéliques, de celles d'une créature humaine ailée, belle & radieuſe de la jeuneſſe éternelle.

Dans les peintures modernes, les vêtements donnés à l'ange ſont meſquins & peu en rapport avec ſon caractère d'ambaſſa-

deur céleſte. On le prendrait pour un Mercure volant, ou pour un danſeur de ballet, tandis que, dans les anciennes peintures italiennes, la nobleſſe de ſon coſtume répond à la ſolennité de l'action & à la dignité des perſonnages.

Dans les peintures allemandes, on lui voit ſouvent une robe ſacerdotale, richement brodée. Les ailes ſont eſſentielles, auſſi ne ſont-elles jamais omiſes; elles ſont quelquefois blanches, quelquefois de pluſieurs couleurs, tachetées d'or. Un acceſſoire purement facultatif eſt le lis, qu'on place dans ſa main, ou le ſceptre, ancien attribut d'un héraut, autour duquel s'enroule un parchemin, avec ces mots : *Ave, Maria, gratiâ plena*. Ce ſceptre eſt ordinairement ſurmonté d'une croix. Cette croix nous paraît de trop; car, même en ſuppoſant que l'archange ait aſſiſté aux conſeils de l'Eternel, & qu'il connaiſſe l'inſtrument ſur lequel devait s'accomplir plus tard le grand œuvre de la Rédemption, le moment de le faire preſſentir à Marie était mal choiſi.

Dans une Annonciation, l'ange porte rarement la palme; cependant on en trouve un exemple dans un Predella, par Angelico, qui avait pour le faire l'autorité du Dante, & celui-ci s'appuyait ſur une autorité plus ancienne encore, car il eſt dit de Gabriel, qu'il porta la palme à Marie, quand le Fils de Dieu daigna ſe revêtir de vêtements terreſtres.

Mais, le plus ſouvent, l'ange ne tient rien; ſes mains ſont alors croiſées ſur ſa poitrine, ou bien il en étend une en avant & de l'autre il montre le ciel, d'où il deſcend pour remplir ſa miſſion ſublime. Dans les anciennes peintures grecques, l'ange eſt debout, c'eſt ainſi que le préſente une eſquiſſe de Cimabuë,

dans laquelle le modèle grec eſt, ſans aucun doute, exactement ſuivi. La croyance catholique établiſſant Marie reine du ciel & des anges, & la faiſant un être ſupérieur à tous les êtres créés, il n'eſt point inconvenant de repréſenter l'ange rempliſſant ſon meſſage à genoux ; cette attitude ſerait même très-convenable d'après les Proteſtants, car après avoir prononcé ſa ſalutation, ainſi qu'ils l'obſervent juſtement, l'ange pouvait bien ſe proſterner, comme témoin du miracle tranſcendant qui s'opérait dans Marie, ſous la préſence de l'ombre du Saint-Eſprit.

Quelques critiques penſent que c'eſt une erreur manifeſte que de préſenter Marie comme effrayée à la vue de l'ange, car elle était accoutumée à ces apparitions céleſtes, puiſque, diſent les légendes, les anges la ſervaient journellement. Il eſt dit, en effet, que Marie fut troublée ; mais remarquons que ce ne fut pas par l'apparition ſubite de l'ange, mais par ſes paroles ; ainſi l'attitude que quelques artiſtes lui ont donnée, comme faiſant un bond de ſon ſiége, eſt tout à fait vicieuſe, tout auſſi bien que cette ſorte de ſurpriſe timide & craintive qu'on lui prête dans certaines peintures. Mais rien ne s'oppoſe à ce qu'on la repréſente ſous l'extérieur d'une femme ſaiſie d'étonnement.

Quant à l'attitude & à l'occupation de Marie, au moment de l'entrée de l'ange chez elle, les autorités s'accordant peu, l'art a eu le champ libre ; cependant on la repréſente le plus ſouvent à genoux, en prières, ou liſant dans un grand livre ouvert devant elle ſur un prie-dieu. Saint Bernard dit qu'elle étudiait le livre du prophète Iſaïe, & que ce fut au moment où, après avoir lu ce verſet : « Une Vierge concevra & enfantera un fils », elle penſait dans ſon cœur & dans ſa grande humilité : bienheureuſe

eſt la femme de qui ces mots ſont écrits; que je voudrais être ſa ſervante pour qu'il me fût permis de lui baiſer les pieds, que parut la viſion miraculeuſe & que la prophétie s'accomplit en elle. Du reſte l'attitude de Marie doit dépendre du moment de la ſcène qu'il plaît à l'artiſte de choiſir.

Si le peintre exprime le moment où l'ange ſe préſente & prononce ſa ſalutation, Marie peut être debout, car les Juifs ſe mettaient peu à genoux, & regarder l'ange en face, comme dans une majeſtueuſe Annonciation par Andrea del Sarto; mais ſi l'on choiſit l'inſtant où elle exprime ſa ſoumiſſion à la volonté divine : « Voici la ſervante du Seigneur, qu'il me ſoit fait ſelon votre parole », il convient qu'elle ſoit à genoux, la tête penchée, les mains jointes & les yeux baiſſés. Devant la colombe divine, qui n'était autre que le Saint-Eſprit, aucune attitude ne ſaurait être trop humble, trop modeſte, pour exprimer ſa réponſe à la révélation des grandes choſes auxquelles Dieu la deſtinait.

La préſence du Saint-Eſprit, dans une Annonciation hiſtorique, s'explique par les paroles de ſaint Luc, & la forme viſible qu'il prend, ſous celle de la colombe, eſt purement conventionnelle, mais autoriſée. On voit pluſieurs peintures dans leſquelles la colombe entre par la fenêtre dans la chambre de Marie; dans quelques autres, elle plane au deſſus de ſa tête. Quant à la diſpoſition qui introduit dans l'ordonnance du tableau le Père éternel, que l'on aperçoit dans les cieux, entouré d'une gloire de chérubins, envoyant la colombe immaculée ſur un rayon de lumière, elle n'offre aucune irrégularité & la religion peut l'admettre, car il n'y a rien d'extraordinaire à ſuppoſer que la pre-

mière perſonne de la Sainte-Trinité ait voulu préſider au grand œuvre dans lequel jouaient un rôle ſi important le Fils & le Saint-Eſprit.

Un vitrail, tout moderne, que nous avons remarqué dans l'égliſe d'une paroiſſe, non loin de Lyon, préſente l'Annonciation avec un goût parfait & un talent que n'eût point dédaigné le grand ſiècle de la peinture. Il eſt diviſé en deux compartiments, ſéparés par une colonnette. Dans le compartiment de gauche eſt l'ange, aux ailes déployées, un genou à terre, & tenant un lis; au deſſus, dans une gloire, eſt le Père éternel, entouré de chérubins, & qui ſemble indiquer que c'eſt de ſa part que vient le meſſager céleſte. Dans le compartiment de droite, eſt Marie couverte d'une tunique rouge & d'un manteau vert, dans l'attitude d'une perſonne qui ſe lève étant ſurpriſe à genoux & un peu étonnée, mais gracieuſe & joignant les mains; au deſſus d'elle, & parallèlement au Père éternel, eſt le Saint-Eſprit en forme de colombe qui ſemble ſe repoſer ſur Marie. Cette œuvre, toute ſimple qu'elle eſt, réſume parfaitement toutes les idées qui ſe rattachent au myſtère & le préſente ſous l'aſpect le plus convenable & le plus digne.

Nous ignorons complètement quelle eſt l'œuvre de l'artiſte français Nicolas Pouſſin, qui fait dire à un critique anglais, dont nous conſignons ici les obſervations ſans preſque y rien changer, que de tous les artiſtes qui ont traité l'Annonciation, c'eſt lui qui s'eſt le plus oublié, car aucun dictionnaire des peintres ne mentionne de lui aucune œuvre ſur ce ſujet. Nous voudrions bien auſſi qu'il nous diſe en quoi il trouve que les peintres français ſe ſont montrés, en général, les violateurs les plus ſignalés du bon goût,

ce qui les fait mettre, dit notre critique d'outre Manche, au deſſous des Allemands & même des Eſpagnols modernes. Nous avons ſignalé de Lebrun ſa faute ſur l'Immaculée-Conception, & nous ne connaiſſons pas d'autre artiſte français qui puiſſe mériter à notre école un tel reproche.

Dans l'Annonciation par Raphaël, Marie eſt aſſiſe s'appuyant contre ſon lit & tenant un livre. L'ange, dont l'attitude exprime un gracieux empreſſement, eſt agenouillé à quelque diſtance de Marie & porte un lis. Michael Angelo nous préſente une Vierge majeſtueuſe, debout ſur la marche d'un prie-dieu, ſe tournant, les mains élevées, vers l'ange qui ſemble entrer par une porte ouverte. Les traits de ce dernier ſont matériels & peu dignes; ſon attitude eſt diſgracieuſe; c'eſt, je crois, le ſeul exemple où Michael Angelo ait donné des ailes à un être céleſte, c'eſt qu'il ne pouvait faire autrement.

Dans une magnifique Annonciation par Jean Van Eyck, la Vierge eſt à genoux devant un prie-dieu ſur lequel eſt un livre. Elle a de grands cheveux blonds, un front noble & intelligent. Gabriel, tenant le ſceptre, eſt ſur le ſeuil de la porte; la colombe entre par la fenêtre. Dans le fond on aperçoit un lit & un peu plus avant eſt une plante de lis. Dans une autre Annonciation du même artiſte, faite pour le grand retable de Gand, il a donné à Marie & à l'ange un vêtement bleu qui produit le meilleur effet. Dans une gravure, d'après Rembrandt, la Vierge eſt à genoux, d'un côté eſt une fontaine; l'ange, dans la même attitude, eſt de l'autre; on dirait que l'auteur a voulu repréſenter la ſcène légendaire de la fontaine.

N'eſſayons pas de pouſſer plus loin les recherches pour criti-

quer ou pour louer les artiſtes qui ont traité le ſujet de l'Annonciation; plus de cent cinquante l'ont reproduite avec plus ou moins de bonheur & de mérite; ce que nous avons dit, d'après nos obſervations critiques, embraſſe tous les genres de compoſition & tous les points de vue ſous leſquels elle peut être préſentée.

Il ſerait facile aux artiſtes de compoſer le ſujet de l'Annonciation, en puiſant dans les diverſes diſpoſitions que nous venons de détailler, mais s'ils veulent s'aſtreindre aux règles ordinaires, les voici telles que les leur donne le *Guide de la peinture* :

Maiſons. La Vierge debout devant un ſiége, la tête un peu inclinée. Dans la main gauche elle tient un fuſeau couvert de ſoie : ſa main droite, ouverte, eſt étendue vers l'archange qui eſt devant elle; il la ſalue de la main droite, de ſa gauche il tient un lis (1). Au deſſus de la maiſon, le ciel. Le Saint-Eſprit en ſort ſur un rayon qui ſe dirige vers la tête de la Vierge.

(1) Le *Guide* dit une lance, mais l'archange eſt alors ſaint Michel.

XIII.

Visitation de Marie à sa cousine Elisabeth.

DANS l'histoire de la vie de la Vierge, la visitation à sa cousine est d'une grande importance. Elle est considérée le plus souvent comme un événement, mais on peut aussi la considérer sous un point de vue religieux ; car elle est la première manifestation de la venue du Messie sur la terre, ainsi que l'indiquent les paroles d'Elisabeth : « D'où me vient ce bonheur que la Mère de mon Dieu vienne à moi », & comme elle ne pouvait parler ainsi que par une inspiration du Saint-Esprit, elle est regardée comme une prophétesse. Mais avant de lire ce fait de la vie de la Vierge dans le livre de l'art, lisons-le dans l'histoire évangélique.

Marie, instruite par l'ange de la grossesse de sa cousine Elisabeth, résolut d'aller elle-même offrir à sa digne parente ses

tendres & ſincères félicitations. Du conſentement de Joſeph, elle partit de Nazareth & ſe dirigea, à travers les montagnes de la Galilée, les plaines de la Samarie & les vallées de la Judée, juſqu'à la ville d'Ain, habitée par Zacharie, & alla frapper à la porte de ſon parent. Eliſabeth, inſtruite par une ſervante de la viſite inattendue qui lui arrivait, courut à ſa rencontre avec de grandes démonſtrations de joie. En la voyant venir, la jeune Vierge s'inclina &, poſant la main ſur ſon cœur, ſalua la première ſa couſine, en lui diſant : « La paix ſoit avec vous. » A ce ſalut, Eliſabeth recule d'un pas, ſa phyſionomie s'empreint d'un profond reſpect, ſes traits s'illuminent par degrés, quelque choſe d'inſolite & de prodigieux ſe paſſait en elle. La ſimple formule de politeſſe que la Vierge avait prononcée de ſa voix baſſe, douce & angélique, avait bouleverſé ſa parente, qui, ſaiſie auſſitôt de l'eſprit de prophétie, s'écrie : « *Vous êtes bénie entre toutes les femmes & le fruit de vos entrailles eſt béni.* » « D'où me vient ce bonheur, que la mère de mon Dieu vienne vers moi ? Votre voix n'a pas plus tôt frappé mon oreille, que mon enfant a treſſailli de joie dans mon ſein ; & vous êtes bien heureuſe d'avoir cru, car ce qui vous a été dit de la part du Seigneur ſera accompli. » La réponſe de Marie fut la ſublime improviſation du *Magnificat*, le premier cantique du Nouveau Teſtament & le plus beau des Saintes Ecritures.

Mais avant que l'art traite un ſujet dans lequel Eliſabeth va jouer un ſi grand rôle, il eſt à propos de dire un mot de la femme de Zacharie, afin de ſe faire une juſte idée de ſa perſonnification dans toutes les ſcènes où elle eſt introduite. Nous ſavons qu'elle était plus âgée que Marie, mais n'eſt-ce pas une

grande erreur que de la préſenter toute décrépite, toute ridée, comme l'ont fait quelques peintres. L'Ecriture dit qu'elle était juſte devant le Seigneur, obſervant fidèlement la loi, & la manière dont elle reçut la viſite de ſa couſine, reconnaiſſant avec une joyeuſe humilité la haute deſtinée de Marie, prouve aſſez la droiture, la bonté de ſon âme. L'art ne devait donc repréſenter Eliſabeth que comme une perſonne d'un âge mur, d'un caractère doux & gracieux, élevée à de grands honneurs par celui qui ſonde les cœurs, & qui regardant le ſien le vit pur de toute faute ſecrète, comme ſa conduite était ſans reproche devant les hommes.

Peindre la rencontre de deux femmes mères, l'une d'un Dieu fait homme, l'autre du plus grand ſaint que reconnaiſſe le chriſtianiſme, toutes deux les plus éminentes en vertu & les plus humbles qui aient jamais exiſté, tel doit être le but de la repréſentation intitulée la Viſitation, telle eſt la tâche de l'art.

Le nombre des perſonnages, la localité & les circonſtances acceſſoires ont beaucoup varié. Quelquefois on ne repréſente que les deux femmes ſans que rien vienne interrompre la grande ſolennité du moment où Eliſabeth reconnaît & proclame la mère de ſon Dieu; ſouvent auſſi d'autres perſonnages y ſont introduits, parce qu'on ne peut ſuppoſer que Marie ait fait ſeule le voyage de Nazareth à la maiſon de Zacharie, non loin de Jéruſalem. On ne ſait ſi ce fut Joſeph qui l'accompagna ou toute autre perſonne. Quelques artiſtes ont introduit ce dernier dans leurs œuvres, d'autres s'en ſont abſtenus & l'ont remplacé par une ſervante ou par un domeſtique qui porte un bâton ſur ſon épaule, auquel eſt ſuſpendu un panier. Cette dernière formule

eſt ſurtout celle des peintres grecs & les premiers peintres italiens, qui imitèrent les modèles byzantins, omirent rarement ce domeſtique; mais dans quelques œuvres, comme celle de Michaël Angelo, c'eſt une ſervante qui porte le panier ſur ſa tête. Dans pluſieurs peintures, Joſeph, revêtu d'habits de voyage, eſt derrière la Vierge & Zacharie, ſous ſon coſtume ordinaire, mais avec le bonnet de prêtre, eſt derrière Eliſabeth.

Quant à la localité, c'eſt ſouvent un portique ou un jardin, devant la maiſon. Ce jardin de Zacharie eſt célèbre dans les traditions orientales. On raconte que, pendant ſon ſéjour chez ſa couſine, la Sainte-Vierge ſe promenait ſouvent dans ce jardin en méditant ſur la ſublime deſtinée à laquelle elle était appelée, & qu'ayant par haſard touché de ſa main bénie une fleur juſqu'alors inodore, cette fleur exhala, dès ce moment, le parfum le plus ſuave. Un jardin était, du reſte, un lieu aſſez propice à la rencontre des deux parentes.

La plus ancienne repréſentation de la Viſitation, à laquelle on puiſſe ſe reporter, eſt une gravure groſſière, mais non diſgracieuſe, dans les catacombes de Rome. Sa date ne peut remonter plus haut qu'au VIIe ou VIIIe ſiècle. Dans cette œuvre, les deux femmes s'embraſſent. Cimabuë a ſuivi la formule grecque & a placé dans ſon groupe beaucoup de ſimplicité & de ſentiment.

Depuis la Renaiſſance, on a produit un grand nombre d'exemples de cette ſcène, & la Viſitation eſt tombée du pinceau de preſque tous les artiſtes qui ont traité quelques épiſodes de la vie de la Vierge.

Dans la compoſition par Raphaël, il n'y a que deux perſonna-

ges dont les têtes ſont éminemment belles; mais, dans le fond du tableau, l'artiſte a placé le baptême du Chriſt, heureuſe & ſignificative idée, ne faiſant pas ſeulement alluſion au nom de celui par l'ordre duquel la peinture était faite, Giovan Baptiſta Branconio, mais exprimant auſſi les relations qui devaient exiſter entre les deux futurs enfants, le Chriſt & ſon précurſeur.

Une remarque qui échappe preſque à tous les obſervateurs & que fait très-bien M. Emeric David, auquel nous l'empruntons, c'eſt que tous les peintres, à l'exception de Raphaël, dans l'œuvre que nous venons d'indiquer, ſe ſont attachés à diſſimuler, ſous d'amples vêtements, l'état intéreſſant, l'état de groſſeſſe, dans lequel ſe trouvaient les deux couſines, au moment de leur entrevue, ſituation qu'il faut indiquer d'une manière convenable & que les artiſtes ſemblent avoir craint d'exprimer.

Que cette poſition intéreſſante reſte à un état inviſible chez Marie, cela ſe conçoit & doit être, puiſqu'elle venait ſeulement de recevoir l'annonciation de ſa future maternité; mais pour Eliſabeth, qui était dans le ſixième mois de ſa groſſeſſe, la diſſimulation eſt un défaut palpable dans lequel ne pouvait tomber le maître de la peinture.

Simple & vrai, comme dans tout ce qui eſt ſorti de ſon génie, Raphaël ne fatigue point les yeux par un pompeux étalage & ne laiſſe rien déſirer de tout ce qui peut toucher le cœur & ennoblir ſon ſujet. Il réduit l'action au ſimple expoſé de l'Evangile; mais, telle eſt la juſteſſe, telle eſt la dignité de l'expreſſion que, dans cette ſimplicité, portée au dernier terme poſſible, ſe découvre toute la ſainteté des perſonnages, ſe manifeſte toute la ſublimité du myſtère.

Tout eſt beau, tout eſt ſublime dans cette œuvre ; la main du peintre a parfaitement ſecondé ſon génie. La piquante fermeté du coloris répond à la juſteſſe de l'expreſſion. La touche, vigoureuſe & délicate, a rendu avec le même eſprit, & les contours pleins de jeuneſſe, & les ſillons de l'âge. Le ton du payſage, légèrement azuré, un peu trop uniforme peut-être, mais clair, fin & vaporeux, ſoutient & fait valoir les figures. L'enſemble a de la profondeur & de l'harmonie. La figure de l'Eternel, heurtée rapidement, offre le même ſtyle, la même élévation que celle de la Viſion d'Ezéchiel ; cette circonſtance peut faire croire que ces deux tableaux appartiennent au même temps.

Simplicité, vérité, décence, penſées juſtes & profondes, expreſſion convenable au ſujet, tel eſt en un mot, le mérite de cette compoſition ; & à ces beautés touchantes ſe joignent, à un degré très-éminent, l'excellence de l'exécution, l'éclat & l'accord des couleurs qui font certainement bien pardonner l'imperfection qui ſe remarque ſur le pied gauche de la Vierge.

Après un tel chef-d'œuvre, il ſerait inutile de mentionner le petit tableau dans lequel Ghirlandajo a auſſi exprimé la Viſitation & qui fait partie de la galerie du Louvre. Cette œuvre, toute ſimple qu'elle eſt, n'en mérite pas moins la place qu'elle occupe & ſi nous ne lui accordons point une mention détaillée, c'eſt à cauſe d'une infinité d'autres peintures ſur ce thème que nous devons faire connaître.

Le groupe que l'on voit au Louvre, par Sébaſtien del Piombo, eſt grand & richement colorié. Les perſonnages ne ſont vus que juſqu'au genou. Dans le fond eſt Zacharie qui deſcend rapidement les marches pour recevoir la Vierge. La compoſition

de Pinturicchio, avec ſes anges, eſt remarquable par ſa grâce poétique. Celle attribuée à Lucas de Leyde l'eſt auſſi par l'expreſſion des ſentiments affectueux. Plus belle, plus dramatique & plus variée encore, eſt une autre compoſition par Pinturicchio dans la Sala Borgia. La Vierge & ſainte Eliſabeth ſont dans le centre & ſe tiennent la main; derrière Marie ſont ſaint Joſeph, une jeune fille, portant un panier ſur ſa tête, & d'autres valets de pied; derrière Eliſabeth, on aperçoit, dans l'intérieur de la maiſon, Zacharie qui lit & des domeſtiques occupés à divers travaux. C'eſt pour Alexandre VI que fut peinte cette élégante freſque. Il exiſte auſſi, au Louvre, une peinture de ce ſujet par Andrea Sabbatini de Salerne, laquelle n'était aſſurément pas faite pour le lieu qu'elle occupe. Cette œuvre fut exécutée par l'ordre de Sanſeverini, prince de Salerne, qui voulait l'offrir au couvent dans lequel une perſonne de cette noble famille avait pris le voile. Sous les traits de la Vierge, Andrea repréſenta une des dernières princeſſes de Salerne, laquelle était de la famille de Villa Marina; ſous ceux de ſaint Joſeph, il fit le portrait de ſon époux; une vieille ſervante de la famille repréſente ſainte Eliſabeth, & Zacharie n'eſt autre que Bernardo Taſſo, père de Torquato Taſſo, qui était alors ſecrétaire du prince. Après être longtemps reſté au deſſus du grand autel de l'égliſe, ce tableau fut enlevé par ordre d'un archevêque napolitain, ſcandaliſé de l'inconvenance qu'on eût placé dans un tel lieu des portraits de perſonnages ſi connus. On le fit donc diſparaître, & ce tableau, après avoir ſans doute changé pluſieurs fois de maître, a fini par prendre le chemin du Louvre.

La compoſition par Rubens a tout l'effet ſcénique & tout le

mouvement dramatique qui caractériſent les œuvres de ce peintre. De par lui, la ſcène a lieu ſur les marches qui conduiſent à la maiſon de Zacharie. La Vierge porte un chapeau, comme une femme qui arrive de voyage; Zacharie & Joſeph ſe complimentent; derrière eux eſt une jeune fille portant une corbeille ſur ſa tête. Dans le fond, on voit un homme qui décharge l'âne qui, ſans doute, a ſervi de monture à la Vierge.

Mais voici deux œuvres traitées par leurs auteurs d'une manière tout à fait différente :

L'une eſt la majeſtueuſe compoſition d'Albertinelli, véritable chef-d'œuvre que possède Florence, dans laquelle les deux femmes ſont debout, ſeules ſous une arcade richement ſculptée; Marie eſt vêtue d'une draperie bleue & Eliſabeth porte une robe de couleur ſafran. Rien n'égale le mélange de grandeur & de grâce & l'expreſſion des deux perſonnages. Dans cette œuvre, Albertinelli s'eſt rendu l'émule de ſon ami Bartholomeo qui, après l'exécution de Savonarole, le cœur briſé, ſe jeta dans le couvent de Saint-Marc.

L'autre eſt la petite mais parfaite compoſition par Rembrandt. La ſcène ſe paſſe dans le jardin, devant la maiſon de Zacharie. Eliſabeth, les bras ouverts, deſcend vivement les degrés pour recevoir & embraſſer la Vierge, qui ſemble arriver de voyage; le vieux Zacharie, ſoutenu par un jeune garçon, ſuit Eliſabeth & vient offrir la bienvenue à ſon hôte; derrière la Vierge on aperçoit une ſervante mulâtre qui ſemble la débarraſſer de ſon manteau; dans le fond, un perſonnage, Joſeph ſans doute, tient l'âne; ſur le devant du tableau on voit un paon & une poule; cette dernière eſt l'emblème de la maternité. Quoique l'enſem-

ble de cette peinture rappelle une ſcène ordinaire de la vie, ce qui n'eſt pas ſon moindre mérite, rien n'eſt plus poétique que l'idéal qui a préſidé à ſa compoſition, rien n'eſt plus noble ni plus vrai que l'expreſſion de ſes perſonnages.

Si on rapproche la date de l'annonciation à Marie, après laquelle elle fit ſon voyage auprès de ſa couſine, de celle de la naiſſance de ſaint Jean-Baptiſte, dont la mère était alors dans le ſixième mois de ſa groſſeſſe, on verra que Marie dut ſe trouver chez Eliſabeth, au temps des couches de cette dernière, puiſque ſon ſéjour auprès d'elle fut de trois mois. Cependant, dans aucune compoſition de la naiſſance du Précurſeur, on ne voit introduire la Vierge. Quelle eſt la raiſon de cette abſence? On ne peut en trouver une que dans la poſition gênante & tout à fait ſecondaire que cette circonſtance aurait faite à la mère de Dieu, obligée de remplir le rôle de matrone, & c'eſt ce qui explique le ſoin qu'ont pris les artiſtes de l'en éloigner. Le Louvre renferme cependant, de l'école de Sienne, une miniature exquiſe qui, dit-on, faiſait partie d'un livre de chœur & dans laquelle on croit reconnaître Marie dans le perſonnage féminin qui ſe tient tout près du lit de la malade.

Continuons l'hiſtoire légendaire. Marie retourne à Nazareth; lorſque Joſeph la vit, il s'aperçut de ſon état de groſſeſſe & réſolut de la quitter ſecrètement, car étant un homme juſte & charitable, il voulait ménager & ſon honneur & celui de ſa femme. Mais, s'étant endormi tandis qu'il méditait ce projet, un ange lui apparut dans ſon ſommeil & lui dit : « Joſeph, fils de David, ne crains pas de garder Marie, ton épouſe, car le fruit qu'elle porte eſt l'œuvre du Saint-Eſprit. » Joſeph, s'étant éveillé,

obéit à l'ordre divin & la légende ajoute que, conduit par l'ange, il alla ſe jeter aux pieds de Marie, ſollicitant ſon pardon du ſoupçon injurieux qu'il avait conçu de ſa vertu.

L'art, qui a voulu tout dire de l'hiſtoire de Marie, n'a pas oublié ces deux circonſtances, l'une intitulée Avertiſſement de l'ange; l'autre, le Pardon de Joſeph. Cependant peu d'artiſtes les ont reproduites, & lorſqu'ils s'en ſont occupés, ils les ont trop peu différenciées pour les bien faire diſtinguer entre elles. Dans la freſque de Luini, on ne peut néanmoins s'y méprendre, car on voit Joſeph dormant, appuyé ſur ſon établi, tandis que l'ange ſe tient debout près de lui. Très-rares ſont les exemples du pardon de Joſeph, cependant on trouve ce ſujet dans les ſculptures des ſtalles de la cathédrale d'Amiens, & ſur une des portes de Notre-Dame de Paris. Marie y eſt repréſentée aſſiſe ſur un trône & ſous un dais magnifique, tandis que Joſeph, préſenté par deux anges, eſt à genoux devant la Vierge, demandant ſon pardon. Une œuvre de cette ſcène par Alexandre Tiarini, & qu'on voit à Paris, préſente Joſeph à genoux devant la Vierge debout, avec un grand air de dignité; d'une main elle relève Joſeph, de l'autre elle montre le ciel. Derrière on voit l'ange Gabriel qui tient un doigt ſur ſes lèvres, comme pour indiquer le ſilence, & deux autres anges, qui ſans doute accompagnent Joſeph, complètent le groupe. Les perſonnages ſont de grandeur naturelle; les couleurs ſont très-fines, l'exécution de l'œuvre eſt parfaite. Toute la compoſition rappelle le ſtyle grand, mais maniéré de l'école de *Guide*

La Viſitation étant un ſujet fréquemment rencontré ſur le chevalet des artiſtes, nous penſons ne pouvoir pas omettre de

leur donner les règles généralement admiſes pour l'ordonnance d'une telle œuvre, telles que les indique le *Guide de la peinture :*

Une maiſon. Au dedans, la Vierge & Eliſabeth s'embraſſent. Plus loin, Joſeph & Zacharie cauſent enſemble. Derrière eux, un petit garçon portant ſur ſon épaule un bâton, à l'extrémité duquel eſt ſuſpendue une corbeille. D'un autre côté, une étable ; un mulet y eſt attaché & mange.

D'après ce qui eſt dit par Didron, il ſemblerait que Joſeph aurait accompagné Marie dans ſa viſite à ſa couſine, & que ce fut pendant ſon ſéjour chez Zacharie, qu'il s'aperçut de la groſſeſſe de la Vierge, car dans une œuvre qui aurait pour titre cette circonſtance, il introduit Eliſabeth, ſous l'extérieur d'une perſonne étonnée, ce qui eſt cependant contraire à la légende & aux diſpoſitions des œuvres des premiers artiſtes, qui ne donnent jamais à Joſeph le ſoin d'accompagner la Vierge dans ſon voyage.

XIV.

Nativité de Jésus.

LA naiſſance de Notre-Seigneur eſt brièvement & ſimplement racontée dans l'Evangile; mais les traditions primitives chrétiennes entourent cet événement de circonſtances qui lui donnent une grande importance & un intérêt tout particulier dans les repréſentations artiſtiques. Nous allons donc laiſſer parler l'hiſtoire légendaire avant de conſulter les Beaux-Arts ſur ce grand ſujet.

De retour dans ſa maiſon à Nazareth, Marie continue à ſe livrer à ſes occupations ordinaires, malgré la poſition délicate & gênante où elle ſe trouvait, & Joſeph l'entoure de tous les ſoins qu'il pouvait lui donner. Six mois s'écoulent ainſi dans le ménage du charpentier, & le temps fixé par les oracles ſacrés pour l'apparition de l'étoile divine qui devait éclairer le monde, était près d'arriver.

Cependant les prophètes avaient dit que le Meſſie naîtrait à Bethléem, & Joſeph & Marie habitaient Nazareth; mais devant les deſſeins de Dieu, toutes les difficultés s'aplaniſſent. Céſar-Auguſte ordonne le dénombrement général de ſes ſujets &, par cet édit, Marie & Joſeph ſont obligés de ſe rendre à Bethléem pour ſe faire inſcrire comme deſcendants en ligne directe de la race de David, de la tribu de Juda.

Par une matinée triſte & ſombre de l'hiver de l'an 748 de Rome, Joſeph ſe prépare à faire ce voyage avec Marie, pour obéir aux ordres de l'empereur. A la ſelle de la tranquille & douce monture ſur laquelle devait s'aſſeoir la reine des anges, il attache deux paniers, couverts de feuilles de palmier, contenant les proviſions du voyage. Il jette ſur ſes épaules un ſac renfermant quelques vêtements, ſe ceint les reins, s'enveloppe de ſon manteau de poil de chèvre & d'une main tenant un bâton, appui de ſes jambes déjà chancelantes, il ſaiſit de l'autre la bride de l'âne qui portait la jeune femme.

Après pluſieurs jours d'une marche pénible & dangereuſe, Joſeph & Marie aperçoivent la cité des rois de Juda, aſſiſe ſur une éminence, au milieu de riants coteaux plantés de vignobles, de bois d'oliviers & de bouquets de chênes verts. Ils arrivent aux portes de la ville qui avait été le berceau de leurs ancêtres, & Joſeph ſe met en quête d'un logement pour s'abriter lui-même & faire goûter quelques moments de repos à ſon auguſte compagne dont les traits pâliſſaient déjà par ſuite des fatigues du voyage, dans la poſition intéreſſante où elle ſe trouvait. Mais en vain frappa-t-il à toutes les portes, à toutes les hôtelleries, aucune ne s'ouvrit pour lui. Las de recherches inu-

tiles, il reprend la bride de la monture de la Vierge & fort de la ville inhofpitalière, pour aller demander à la Providence l'afile qu'il ne pouvait trouver dans les murs de la cité de Juda.

Au midi, & peu loin de la ville, s'ouvrait une fombre caverne creufée dans le roc, laquelle fervait d'étable banale aux Bethléémites, & quelquefois de retraite aux pafteurs furpris par l'orage, & dans ce moment inoccupée; Jofeph en fait fon afile. La Vierge met pied à terre &, s'appuyant fur le bras de fon époux, elle va s'affeoir, toujours douce & réfignée, fur une roche qui femblait lui préfenter un fiége. Les deux époux, tranfis de froid, manquant de tout, remercièrent néanmoins Dieu de leur avoir procuré cet abri fauvage. La Vierge, fans reffentir aucune de ces douleurs déchirantes qui précèdent la venue de l'homme au monde, devenait cependant plus pâle, à mefure que fon terme approchait, fans qu'elle s'en doutât. Vers minuit, heure indiquée par la myftérieufe conftellation de la Vierge, au milieu d'un repos folennel de toute la nature, l'Alma de la grande prophétie meffianique mit au monde celui que Dieu lui-même avait enfanté avant le temps, & dont la génération eft de toute éternité. Voilà le fait que l'art s'eft chargé de reproduire; écoutons fon langage. Mais avant d'entrer dans aucun détail de fes œuvres, difons un mot d'une légende qui a été reproduite dans les derniers temps de l'art romain & même après la renaiffance, & qui par elle-même n'eft pas fans intérêt

L'empereur Céfar-Augufte voulait, dit-on, favoir de la fibylle Tiburtine s'il devait accepter les honneurs divins que le fénat lui avait décernés. Après quelques jours de réflexion, elle prit l'empereur à part & lui montra un autel au deffus duquel il vit

dans les cieux ouverts une Vierge admirable, tenant un enfant dans ſes bras, & il entendit en même temps une voix qui diſait : « Voici l'autel du Fils du Dieu vivant. » Frappé de cette viſion, Auguſte fit ériger ſur le mont Capitolin un autel avec cette inſcription : *Ara prima Geniti Dei*, & c'eſt ſur le même lieu qu'on érigea plus tard l'égliſe, ſous le vocable d'*Ara cœli*, aux 180 marches de marbre.

Cette manifeſtation, procurée à Auguſte par la ſibylle & que l'art a reproduite, repoſe ſans doute ſur quelques traditions païennes & chrétiennes ; les écrivains du IIIe & du IVe ſiècle en font mention & les auteurs ſacrés ne la rejettent pas, car l'évêque Taylars en parle comme faiſant partie des grands & glorieux événements qui précédèrent la venue du Meſſie.

Depuis la renaiſſance, cet incident a ſouvent été repréſenté. Il le fut au milieu du XIVe ſiècle par Cavallini, ſur les voûtes du chœur de l'*Ara cœli*, & au XVIe, même au XVIIe ſiècle, c'était un thème très-commun, car il admettait les formes claſſiques & le mélange du ſtyle & des coſtumes païens à ceux des chrétiens, ce qui convenait certainement aux artiſtes de l'époque, qui viſaient à l'effet ; auſſi les exemples en furent-ils nombreux. Un des plus célèbres eſt peut-être la freſque par Balthaſard Peruzzi, à Sienne, dans laquelle les traits de la ſibylle ſont vraiment majeſtueux. Moins fameux, néanmoins préférable au point de vue de l'art, eſt le groupe par Tiſio dit le Garofalo, dans le Quirinal. Le Titien en a laiſſé un autre dans un payſage, & Vaſari parle d'un carton de ce ſujet, peint par Boſſo pour François Ier.

Dans quelques-unes de ces peintures, la localité eſt un temple avec un autel devant lequel l'empereur eſt à genoux,

ayant dépofé fon fceptre & fa couronne de laurier. La fibylle lui montre la vifion à travers une croifée. La cour de Hampton possède une de ces fcènes par Berrettini Pierre, dit le Cortone.

Peu d'exemples nous reftent de la reproduction du voyage de Marie à Bethléem ; cependant une petite fculpture d'ivoire, que l'on fuppofe avoir fait partie du trône de l'exarque de Ravenne, préfente la Vierge affife fur un âne, foutenue par Jofeph, tandis qu'un ange guide la monture & éclaire la route avec une torche ; les traits de la Vierge expriment une vive fouffrance. Dans un exemple plus dramatique, gravure d'après un maître du XVIIe fiècle, Marie eft affife fur un âne, tenant elle-même les rênes ; elle lève les yeux vers le ciel en figne de réfignation ; Jofeph, le bonnet à la main, difcute avec le maître d'une hôtellerie qui lui montre l'étable. La femme de l'hôtelier regarde la Vierge avec un air de pitié & de fympathie. Une autre gravure du même fujet préfente, dans le fond, des anges qui préparent un berceau dans une caverne.

Pour expliquer le titre de quelques œuvres artiftiques, difons que, fous ce caractère majeftueux & religieux de la plus pure maternité, la Vierge eft vénérée fous le nom de la Madona del Parto, & Naples possède une églife fous ce vocable.

Comme prefque toutes les fcènes de la vie de la Vierge, la Nativité du Chrift a été confidérée fous deux points de vue : Comme myftère religieux & comme événement dans la biographie de la Vierge. Dans le premier, l'artifte n'a cherché qu'à rendre la venue de la divinité fur la terre fous la forme d'un enfant, & le motif peut en être pris dans ce paffage de l'office de la Vierge : *Virgo quem genuit adoravit.* En effet, Marie

bénit ſon enfant, elle l'adore & le remercie d'avoir bien voulu prendre dans ſon ſein la forme humaine. Ici l'enfant eſt un Dieu qui s'abîme dans l'humilité, & rien n'eſt plus gracieux ni plus noblement inſpiré que la manière dont les premiers artiſtes italiens ont exprimé cette idée.

Lorſque, dans ce ſens, la localité eſt une étable ou une grotte, ce lieu devient un temple plein de religion où les anges ſont les miniſtres; la Vierge, l'adorateur; & le Chriſt, la divinité. On admet alors très-peu d'acceſſoires, ſeulement ceux qui indiquent que le ſujet eſt une Nativité & non une *Madre Pia*.

Le divin enfant eſt couché dans le centre; quelquefois ſur un linge blanc, quelquefois ſur la terre fleurie, ou ſur une gerbe de blé, toujours interprétée par ce paſſage de l'Ecriture : *Ego ſum panis vitæ;* il place un doigt ſur ſes lèvres pour exprimer le *Verbum ſum*, & ſes yeux ſe fixent au ciel où les anges chantent le *Gloria in excelſis*. Dans quelques exemples, un ange tient la croix devant l'enfant; dans d'autres, le petit Jéſus la prend dans ſes mains; dans d'autres encore, c'eſt un clou ou une couronne d'épines que les anges portent comme ſymbole de ſa fin terreſtre; mais nous penſons que ces acceſſoires ſont de trop dans cette circonſtance. Lorſque Joſeph fait partie de la compoſition, il ſe tient à genoux d'un côté, de l'autre eſt la Vierge dans la même attitude.

Dans cette poétique verſion de la Nativité, Lorenzo di Credi, Perrugino, Francia & Bellini ont ſurpaſſé leurs collègues. Lorenzo s'acquit une grande réputation par la manière dont il traita ce ſujet. Un grand nombre de ſes compoſitions exiſtent dans les galeries de Florence.

Quelques tableaux de la Nativité préſentent des ſaints & divers perſonnages, introduits comme pour adorer ce grand myſtère. Dans une peinture par Cima, Tobie & l'ange ſont d'un côté, ſainte Hélène & ſainte Catherine ſont de l'autre. Dans l'œuvre de Francia, l'enfant repoſe ſur un linge blanc, il eſt adoré par Marie, par ſaint Auguſtin & par des anges, tous à genoux L'adorateur, Antoni Galeazza, pour qui la peinture fut faite, eſt à genoux, en habit de pèlerin; il arrivait d'un pèlerinage à Jéruſalem & à Bethléem très-poétiquement exprimé dans la ſcène de la Nativité. Saint Joſeph & ſaint François ſont d'un côté, de l'autre eſt un berger portant une couronne de laurier. Dans une grande Nativité par Giulo Bomana, dont on ne peut trop préciſer la date, ſaint Jean l'évangéliſte eſt debout d'un côté, de l'autre eſt ſaint Longinus, celui qui perça de ſa lance le côté de Jéſus ſur la croix.

Un triptyque par Hans Hemling offre, au centre, l'enfant adoré par ſa mère & des anges, tous à genoux. Dans le compartiment à droite eſt la manifeſtation en Occident de la venue du Rédempteur, exprimée par la prophétie de la ſibylle à Auguſte; dans celui de gauche eſt la manifeſtation en Orient, indiquée par le voyage des Mages & par l'étoile miraculeuſe : *Nous avons vu ſon étoile en Orient.*

De toutes ces Nativités idéales, la plus remarquable eſt celle attribuée à Baticelli. Dans le centre eſt un appentis, ſous lequel la Vierge eſt agenouillée, adorant ſon divin enfant qui a un doigt ſur ſes lèvres; un peu en arrière, eſt Joſeph qui paraît être en profonde méditation; à droite, un ange préſente trois perſonnes, les bergers ſans doute, couronnées de branches d'o-

livier; à gauche eſt un groupe ſemblable; ſur le toit du hangar, trois anges tenant des branches d'olivier chantent le *Gloria in excelſis;* au deſſus ſont douze autres anges qui danſent en cercle, tenant entre eux des branches d'olivier; ſur le devant de cette grande peinture, trois perſonnages ſortant du purgatoire ſont reçus & embraſſés par les anges. Malgré la ſéchereſſe d'exécution de cette œuvre, on ne peut ne pas en admirer la grâce fantaſtique & la vaſte conception de ſentiment poétique & religieux. L'introduction de l'olivier & des âmes délivrées du purgatoire peint aſſurément la paix ſur la terre aux hommes de bonne volonté; elle peut auſſi indiquer l'époque de paix univerſelle dans laquelle l'enfant Dieu vint au monde.

Dans une œuvre de ce ſujet, par Lorenzo di Credi, qu'on voit à Florence, l'enfant Chriſt eſt couché ſur une partie du voile de ſa mère & tient un oiſeau dans ſa main; dans le fond paraît l'étoile miraculeuſe qui répand ſur la ſcène une lumière reſplendiſſante, & plus dans le fond encore paraiſſent les bergers; d'un côté eſt ſaint Jérôme, aſſis près de ſon lion, introduit peut-être parce que Bethléem avait été ſa réſidence.

Voilà quelques-unes des œuvres qui préſentent la Nativité comme myſtère; voyons maintenant quelques-unes de celles qui la donnent comme un événement de la vie de la Vierge.

Si l'art conſidère la Nativité de Jéſus comme un incident hiſtorique, il doit tenir compte de toutes les circonſtances qui l'ont accompagné : le temps, l'heure, la localité & tout ce qui a pu, comme acceſſoire, préciſer le fait. Sous ce point de vue, le récit biblique & l'Evangile doivent être ſa règle, & il ne peut s'en écarter que pour introduire quelques traits indiqués

par les légendes, lorſqu'ils ne ſont pas en oppoſition avec le récit évangélique & hiſtorique.

Le Temps. C'était au milieu de l'hiver, le 25 décembre; mais il eſt à remarquer que cette ſaiſon, très-rigoureuſe dans l'Occident, eſt au moins tempérée dans l'Aſie Mineure & que rien ne s'oppoſait à ce que des bergers gardaſſent leurs troupeaux, parqués dans les environs de Bethléem. L'âcreté de la ſaiſon eſt quelquefois ſeulement indiquée par les vêtements lourds & groſſiers, ou par les peaux de mouton que portent les bergers ſur leurs épaules.

Le Moment. C'eſt à minuit qu'eut lieu la naiſſance du Chriſt, & cette circonſtance d'obſcurité du moment eſt ſouvent indiquée par la préſence d'une lanterne placée dans les mains de Joſeph, ſurtout dans les anciennes gravures ou dans les peintures des premiers âges, très-attentifs à reproduire tous les acceſſoires indiqués par les légendes.

Le Lieu. Toutes les autorités, l'Evangile même, indiquent une étable comme le lieu de la naiſſance du Rédempteur, ſituée dans une caverne que l'on voit encore à Bethléem, mais que la piété a transformée en chapelle. D'après certaines notices, cette étable était voiſine d'une maiſon en ruines, jadis habitée par Jeſſé, père de David, & l'endroit où étaient parqués les troupeaux des bergers qui accoururent à la crèche pour adorer l'Enfant-Jéſus, était celui-là même où David conduiſait les brebis de ſon père; circonſtances qui concordent parfaitement avec l'origine de Marie & de Joſeph comme deſcendants de la race de David, & de Jéſus lui-même, comme fils de David, ſur les poſſeſſions duquel Dieu voulut le faire naître en y amenant Marie & Joſeph.

Acceſſoires. L'introduction du bœuf & de l'âne dans une ſcène de Nativité paraît indiſpenſable, ſi on tient compte de l'autorité de ſaint Jérôme & des prophéties. Du reſte, depuis le VIe ſiècle juſqu'au XVIe, aucune repréſentation de ce ſujet ne parut ſans que ces deux animaux n'entraſſent dans la compoſition. Dans quelques anciennes peintures, ces animaux ſe tiennent comme à genoux, le peintre voulant ſans doute par là indiquer leur vénération pour l'auteur de la nature entière couché devant eux, dans une crèche, & une des anciennes hymnes de la Nativité du Sauveur ſemble dire que, dans cette nuit d'hiver, ils réchauffaient l'enfant de leur haleine. L'art moderne n'a introduit cet acceſſoire que lorſque, obéiſſant aux lois religieuſes, il n'a pu s'en diſpenſer; &, dans ce cas, l'air ſtupide donné à ces deux animaux montre aſſez que leur introduction dans ſon œuvre n'était pas pour lui facultative.

Un autre acceſſoire, qui n'a preſque jamais été oublié, ce ſont les anges chantant en chœur au deſſus de la crèche ou du hangar ſervant d'aſile à Jéſus naiſſant.

Nous n'entrerons pas ici dans le détail de toutes les œuvres qui préciſent le temps, le moment & les acceſſoires eſſentiels; preſque toutes renferment quelque alluſion à ces circonſtances, qu'il eſt facile à l'obſervateur de remarquer.

La belle œuvre du Corrége intitulée *Sa Nuit* a valu à ſon auteur de grands éloges, que nous ſommes loin de lui refuſer, pour l'idée qu'il a eue d'éclairer toute la ſcène de la lumière qui procède du divin Enfant; nous devons remarquer qu'il n'a pas été le premier à la concevoir, puiſque l'hiſtoire légendaire en fait mention & qu'elle a dû être, avant lui, pluſieurs fois ex-

primée; mais, a-t-il du moins le mérite d'une magnifique & inimitable exécution, & d'avoir donné un bel exemple du moment.

Il eſt rare qu'une Nativité ait été traitée hiſtoriquement ſans l'introduction des bergers, ou du moins ſans la manifeſtation qui leur en eſt faite par les anges. Quelquefois ce ſujet eſt traité à part & comme entièrement ſéparé; quelquefois auſſi il forme le fond du tableau. Une belle gravure de Rembrandt rivaliſe, en traitement pittoreſque & poétique, ſa fameuſe Viſion de Jacob, dans la galerie de Dulwich; l'ange, que l'on ſuppoſe toujours être Gabriel, apparaît au milieu d'en haut, entouré d'un éclat de lumière & accompagné d'une multitude d'anges. Les bergers tombent proſternés, comme frappés de terreur. Les beſtiaux fuient de toutes parts. Cette œuvre ne nous paraît pas ſublime par le génie de la conception; mais elle eſt parfaite comme exemple de ſtyle caractériſtique.

Flinck, élève & ſouvent imitateur de Rembrandt, a reproduit l'œuvre de ſon maître, & d'après M. Emeric David, les deux toiles offrent une identité qui ne permet pas à tout ſpectateur d'en diſtinguer les auteurs. Cependant, d'après ce ſavant critique, l'idée de Flinck, quand il s'écarte de celle de Rembrandt, a plus de richeſſe, plus de grâce; ſon coloris n'offre pas des oppoſitions auſſi fermes que celui de ſon modèle, mais on y remarque avec plaiſir, de l'harmonie & de la fineſſe. Dans le groupe des animaux règne, dit ce ſavant obſervateur, un tumulte qui rend bien l'effet de la peur que leur cauſe l'apparition ſubite de la lumière céleſte; ſur le viſage de leurs gardiens on diſtingue, avec l'expreſſion des ſentiments religieux, celle de

l'étonnement & de la crainte; le groupe des bergers préſente des idées ingénieuſes; les poſes de toutes les figures ſont naïves & bien contraſtées; leurs traits ont même une ſorte de nobleſſe à laquelle Rembrandt s'éleva quand il le voulut, mais qu'il chercha rarement.

XV.

Adoration des Bergers.

COMME fait hiſtorique, la Nativité peut être traitée ſeule; mais la viſite des bergers qui accoururent préſenter leurs hommages à l'Enfant-Dieu, après la manifeſtation qui leur fut faite de ſa naiſſance, étant auſſi un fait hiſtorique, elle ne peut ſe paſſer de cette circonſtance, qui s'y rattache, qui en eſt comme le complément.

En effet, le récit, continuant, ajoute que lorſque les anges ſe furent retirés, les bergers ſe dirent : « Paſſons à Bethléem & voyons ce qu'il y eſt arrivé de ſi extraordinaire », & étant entrés dans la grotte, ils trouvèrent Marie & Joſeph adorant le jeune enfant couché dans la crèche & lui préſentèrent leurs offrandes : un agneau, des colombes & diverſes autres choſes. Les bergers tiennent reſpectueuſement leurs chapeaux à la main & adorent à leur manière ruſtique.

Dans la compoſition de Raphaël, les bergers reſſemblent aux

habitants de l'Arcadie ; dans des peintures plus modernes des écoles italiennes, ils chantent & jouent de la muſette. Cette dernière idée n'a pu trouver ſon origine que dans l'uſage qu'ont les bergers des environs de Rome & de la Calabre de jouer de la cornemuſe devant la Vierge & l'Enfant pour les fêtes de Noël. Dans la fameuſe Nativité par Annibal Carracci, un perſonnage pittoreſque ſouffle tant qu'il peut dans une cornemuſe.

Dans les peintures vénitiennes, les bergers ſont accompagnés de leurs femmes, de leurs troupeaux & même de leurs chiens. D'après quelques traditions, Simon & Jude, qui furent plus tard des apôtres, étaient au nombre des bergers.

Dans certaines compoſitions de Raphaël & de Ludovico Carracci, des anges sèment des fleurs. Quelquefois l'enfant Jéſus eſt endormi ; ce qui a fait dire à Milton : « Voyez la Vierge bénie qui a mis ſon enfant au repos ».

Une eſquiſſe de Raphaël repréſente l'enfant endormi ; Joſeph ſoulève le rideau pour le montrer à un berger ; nous avons pluſieurs exemples de cette même idée, mais dans la magnifique compoſition par le Titien, c'eſt la Vierge qui ſoulève le rideau.

Un grand nombre de peintres de toutes les écoles ont traité le ſujet de la Nativité & tous ont gravé ſur leur œuvre les mœurs de leur nation & l'idée religieuſe qui prédominait dans le moment. Nous regrettons que ces détails, qui feraient très-utiles à l'art & très-curieux pour la ſcience, ne puiſſent trouver place ici.

Cependant nous ne pouvons omettre les juſtes obſervations que fait le ſavant auteur des *Notices hiſtoriques ſur les chefs-*

d'œuvre de la peinture moderne, au ſujet du tableau de l'Eſpagnolet que l'on voit au muſée impérial :

« Rien de plus vigoureux & de plus vrai que les figures des pâtres, qui, pleins de reſpect & d'émotion, s'inclinent pour adorer Jéſus ; le deſſin, le coloris, la touche & des têtes & des coſtumes ont une vigueur qu'on ne ſaurait aſſez admirer : la tête de Marie & celle de Jéſus, au contraire, manquent de dignité, de grâce & même de relief. La lumière la plus vive, qui devrait éclairer le perſonnage principal, frappe ſur le berger le plus avancé. On eſt cependant forcé de pardonner ces défauts, quand on conſidère le caractère de ce pâtre, l'expreſſion religieuſe répandue ſur ſon viſage & les tons chauds de ſes draperies. Ni le Caravage, ni aucun de nos plus habiles coloriſtes n'ont peint une figure plus mâle & plus étonnante. »

Lorſque l'adoration des bergers eſt jointe à la Nativité de Jéſus, le *Guide de la peinture* donne la compoſition ſuivante :

Une grotte. Au dedans, du côté droit, la Vierge à genoux, poſant le Chriſt emmailloté dans une crèche. A gauche, Joſeph à genoux, les mains croiſées ſur la poitrine. Derrière la crèche un bœuf & un âne regardant l'enfant. Derrière Joſeph & la Sainte Vierge, des bergers tenant des bâtons, conſidérant le Chriſt avec étonnement. Hors de la grotte, des brebis & des bergers ; l'un d'eux joue de la flûte, d'autres regardent en haut avec crainte : au deſſus d'eux, un ange les bénit. Au deſſus de la grotte & dans les nuages, une foule d'anges, portant un liſtel, avec ces paroles : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux, & paix ſur la terre aux hommes de bonne volonté. » Un grand rayon de lumière deſcend juſque ſur la tête du Chriſt.

XVI.

Adoration des Mages.

AVANT de parler de l'adoration des rois Mages, nous devrions mentionner les œuvres artiſtiques qui ont conſacré la circonciſion, qui eut lieu, ſelon ſaint Bernard, dans l'étable même, huit jours après la nativité, mais ce fait appartient eſſentiellement à l'hiſtoire de Jéſus, & Marie n'y joue aucun rôle qui puiſſe motiver ſon introduction. Remarquons ſeulement, en paſſant, que les artiſtes indiquent pour cette cérémonie la préſence du grand-prêtre, tandis qu'il eſt conſtant que l'enfant Jéſus & ſes parents ne quittèrent Bethléem que pluſieurs jours après & pour ſe rendre directement à Nazareth; le prêtre dut donc être Joſeph lui-même.

L'adoration des rois Mages eſt une ſcène que l'on a ſouvent reproduite quoiqu'elle ſe rapporte auſſi plutôt à la vie de Notre Seigneur Jéſus-Chriſt qu'à celle de ſa mère, pour laquelle elle

n'eſt qu'un incident. Mais, comme les artiſtes n'ont jamais peint l'adoration des Mages ſans l'introduction de Marie, voire même celle de Joſeph, nous allons en dire un mot.

Un doute s'eſt élevé parmi les artiſtes ſur la préſence ou l'abſence de Joſeph au moment de la viſite des Mages à l'enfant Jéſus. Quelques-uns ont négligé de le faire paraître, penſant que Joſeph devait s'effacer pour laiſſer à l'enfant, dans l'eſprit des Mages, toute ſon origine divine, car c'eſt un Dieu que les Mages venaient adorer, & non le fils d'un homme que la préſence de Joſeph auprès de Marie eût pu faire ſuppoſer; d'autres, au contraire, l'ont introduit & le placent ſouvent derrière le ſiége de Marie, s'appuyant ſur ſon bâton & conſidérant la ſcène avec une douce admiration ; ſouvent il reçoit les dons faits à Jéſus. Dans une peinture par Angelico, un Mage lui ſerre la main en ſigne de félicitation, & dans une autre de Parmigiano, que l'on voit à Munich, un Mage l'embraſſe.

Dans ce ſujet, comme dans bien d'autres, les artiſtes italiens ont donné carrière à la flatterie ou à la complaiſance & ont ſouvent introduit des portraits ſous le coſtume des rois Mages. Une peinture, attribuée à Sandra Batticelli, repréſente Coſma Médicis, & Léonard de Vinci fit une eſquiſſe où les trois Mages ne ſont autres que les trois Médicis de cette époque, Coſma, Lorenzo & Giuliano.

Mais ce défaut n'a pas été celui des artiſtes italiens ſeuls, car dans un retable digne de remarque, par Jean Van Eyck, repréſentant l'adoration des Mages, le plus vieux d'entre eux, qui adore l'enfant Jéſus, n'eſt autre que Philippe le Bon, duc de Bourgogne ; dans le ſecond, qui ſe proſterne derrière le premier, on

a cru reconnaître les traits d'un des grands officiers de la cour du prince, & le troiſième préſente tout l'extérieur de Charles le Hardi. Son attitude n'exprime aucune humilité ; il ſemble incertain s'il ſe proſternera ou non. A droite de la Vierge & un peu en avant, Joſeph eſt debout, le chapeau à la main, revêtu d'une tunique rouge. Tous les acceſſoires de cette peinture : les vaſes d'or & d'argent, les vêtements des trois rois, éclatants de joyaux & de pierreries, les fourrures, la ſoie, le velours ſont peints avec un fini & une délicateſſe remarquables & donnent une idée de la richeſſe de la cour de Bourgogne où réſidait le peintre.

La compoſition par Raphaël préſente les Mages ſous un costume non oriental, mais tout claſſique. A quelque diſtance, on aperçoit un éléphant portant un ſinge, ce qui indique de ſuite le lointain Orient.

Dans une des œuvres, ſur ce ſujet, par Ghirlandajo, la grotte forme une eſpèce de dais devant lequel deux rois Mages ſont agenouillés. La nationalité de l'un d'eux, roi d'Ethiopie, n'eſt pas indiquée par la teinte de ſon viſage, mais par un Nègre placé derrière lui & ſur le point de le débarraſſer de ſon manteau.

Francia a auſſi traité le même ſujet, & ſa compoſition, que l'on voit à Dreſde, eſt remarquable. Dans ſon tableau, la Vierge eſt aſſiſe ſur les marches d'un temple en ruines, contre lequel pouſſe un figuier qui, malgré l'hiver, eſt couvert de feuilles vertes ; Joſeph eſt à genoux à côté de Marie, & derrière elle on voit deux bergers arcadiens, avec un bœuf & un âne. La Vierge, avec un air admirable de modeſtie & d'humilité, préſente ſon enfant à l'adoration des Mages. Le premier d'entre eux, à genoux, joint les mains ; le ſecond, auſſi en adoration, tient un vaſe d'or ; le

troiſième, au noir viſage, eſt debout & tient un encenſoir; le divin enfant lève les mains en ſigne de bénédiction. Derrière les rois ſont trois perſonnages debout & derrière ceux-ci ſont ſix autres perſonnages à cheval; puis, dans le fond, on aperçoit une longue ſuite de chevaux & de chameaux s'approchant. Le point de vue eſt admirable; on reconnaît dans cette œuvre le goût de Lorenzo Coſta, maître de Francia.

Parmi les œuvres des artiſtes allemands ſur ce thème, celle d'Albert Durer, dans la tribune de la galerie de Florence, & celle de Goſſaert, de l'école flamande, qui fait partie de la collection de lord Carliſle, ſont peut-être les plus remarquables. Goſſaert préſente la Vierge aſſiſe, revêtue d'un manteau bleu-foncé; ſes traits ſont du type allemand. Le plus âgé des rois offre un vaſe d'or dans lequel l'enfant Dieu a pris une pièce qu'il tient à la main; le nom du roi, Jaſper, eſt gravé ſur le vaſe; un autre roi plus jeune tient une coupe, & le roi éthiopien, Balthazar, eſt à gauche, debout & couronné. A travers une arcade, on aperçoit un magnifique point de vue & les bergers qui s'approchent. C'eſt une des plus belles peintures qu'ait produites l'école flamande. Dans une riche compoſition par Lucas de Leyde, on voit, dans le fond, Hérode debout ſur un balcon de ſon palais; ſon œuvre eſt un bel exemple du ſtyle hollandais.

On voit fréquemment le voyage des rois peint à freſque ſur les murs des diverſes chapelles dédiées à la Nativité & à l'Epiphanie; leur venue d'un côté, & leur départ de l'autre. Dans quelques exemples, on les voit s'embarquer ſur des vaiſſeaux; les preuves en ſont la freſque par Lorenzo Coſta & les bas-reliefs de la cathédrale d'Amiens. Cette alluſion trouve ſa raiſon d'être

dans une légende rapportée par Arnabius le Jeune, commentateur des pſaumes de David, laquelle dit que quand Hérode apprit que les Mages lui avaient échappé & qu'ils s'étaient embarqués, il fit brûler, dans ſa colère, tous les vaiſſeaux qui étaient dans le port.

Une magnifique freſque du voyage des Mages eſt celle de la chapelle Riccardi à Florence, faite, dit-on, par Benazzo Gazolli pour le vieux Coſma Médicis.

La galerie du Belvédère, à Vienne, renferme un tableau de Barbarelli dit le Giorgion, intitulé *les Géomètres orientaux*. De l'avis de pluſieurs obſervateurs, ce ne ſont que les rois Mages cherchant l'étoile miraculeuſe. Le premier de ces perſonnages, ſous un coſtume oriental & à la barbe griſe, tient une table aſtronomique ; le ſecond, homme d'un âge moyen, ſemble l'écouter ; le troiſième, plus jeune, regarde le ciel, un compas à la main. Ce qui corrobore cette opinion, c'eſt la lumière éblouiſſante qui paraît dans le lointain & qui précède ſans doute le lever de l'étoile qu'ils cherchent du haut des montagnes de Chaldée.

Nous ne terminerons pas cette page de l'hiſtoire des événements de la vie de la Vierge, ſans dire un mot de l'œuvre du Pouſſin, de l'école françaiſe. Ce tableau offre cela de particulier qu'il a été peint ſur une toile teinte en rouge, pratique malheureuſe, miſe en vogue par le Tintoret, mais repouſſée par Rubens, par le Titien, par le Corrége, qui peignaient ordinairement ſur des fonds blancs.

Dans cette œuvre, le Pouſſin eût pu faire reſſortir le contraſte qui devait exiſter entre la richeſſe des vêtements, la ſuite pompeuſe des perſonnages & la pauvreté ruſtique de la crèche

où repoſe l'enfant ; il n'a cherché rien de pareil ; *heureux celui qui adore en eſprit & en vérité!* voilà la penſée qu'il a voulu faire naître. Mais, s'il a banni de ſa compoſition la magnificence qui lui était permiſe, dit Emeric David, il en a auſſi écarté les objets qui n'étaient plus néceſſaires pour le contraſte. Il a ſuppoſé l'étable formée par les ruines d'un antique édifice. La Vierge & ſaint Joſeph en ſont ſortis. La Vierge eſt aſſiſe, tenant l'enfant Jéſus ſur ſes genoux, auprès d'une pierre carrée qu'on pourrait ſuppoſer avoir ſervi d'autel. Trois groupes compoſent ce tableau : à gauche, ſont placés la Vierge, le Chriſt & ſaint Joſeph ; au milieu, les rois & leur ſuite ; dans le fond, les valets, les chameaux, les chevaux, cortége faſtueux, que, par reſpect, les Mages ont laiſſé à l'écart. Deux des rois ſont proſternés aux pieds du Chriſt ; le troiſième, ſans perdre de vue l'objet de ſon adoration, ſemble chercher avec empreſſement l'endroit où ſe placeront ſes genoux. Tous les perſonnages de leur ſuite expriment le même ſentiment de reſpect. L'un d'eux, proſterné comme ſes maîtres, regarde avidement l'enfant myſtérieux ; un autre, debout, faiſant le ſigne du ſilence, paraît vouloir recueillir les paroles qui ſe diront dans cette ſcène mémorable. Deux pâtres ſe ſont joints à la ſuite des rois ; l'un ne montre que de l'étonnement ; l'autre, portant la main vers ſa poitrine, décèle, par ce geſte naïf, la lumière intérieure qui l'éclaire. Les mouvements de tous les perſonnages ſont auſſi expreſſifs que les traits de leurs viſages ; chaque figure eſt auſſi belle par la naïveté de la poſe que par la chaleur de l'expreſſion.

Tout ce qu'une critique ſévère pourrait déſirer de plus dans ce tableau, c'eſt que le groupe de la Vierge ne fût pas à l'extré-

mité & qu'une partie des draperies ne fût pas dérobée par la bordure. Mais la gravure qu'en a faite M. Avite, ne portant pas ce défaut, il eſt vraiſemblable que la toile a été mutilée.

A tous ces détails, épars ça & là, laborieuſement recueillis, ajoutons, en terminant ce ſujet, un mot ſur deux toiles qui repréſentent l'adoration des Mages, & que possède le Muſée de Lyon.

L'une, par Caliari dit Véronèſe, eſt pleine d'effet & de magie par la vivacité du coloris, qui trahit le ſtyle vénitien. Sa compoſition n'a rien d'original, n'offre aucune idée neuve particulière à l'auteur, mais cette œuvre a le mérite d'être ſortie d'un pinceau jeune encore que Veniſe dut regretter de voir ſe briſer ſi tôt. L'enſemble eſt digne du fils & de l'élève de Paul Véronèſe, & ſi un blâme peut lui être adreſſé, c'eſt celui d'avoir fait le portrait de quelques ſeigneurs vénitiens ſous le pſeudonyme des rois Mages. En effet, dans cette œuvre, tout eſt vénitien, rien n'y rappelle la Judée, ſi ce n'eſt le fait repréſenté.

L'autre de ces toiles, œuvre du grand peintre flamand, n'a pas beſoin qu'on faſſe ſon éloge pour être appréciée des connaiſſeurs modernes comme elle l'a été des contemporains. Avant que notre ville la poſſédât, cette toile faiſait l'ornement du célèbre muſée de Munich & les nombreuſes copies qu'en a laiſſées Rubens ſont le plus ſûr témoignage de ſon mérite.

Dans cette œuvre tout eſt grand, tout eſt noble & digne à la fois, & du ſujet repréſenté, & des perſonnages qui y figurent. La ſuite nombreuſe des rois peint leur magnificence, & leur coſtume les qualifie & les nationaliſe ſuffiſamment. Le coloris, vif & éclatant, rivaliſe celui des Vénitiens &, s'harmoniſant par-

faitement, offre partout des contraftes qui plaifent à l'œil fans l'éblouir.

Voici l'ordonnance que le *Guide de la peinture* indique pour le fujet de l'adoration des Mages.

Maifon. La Sainte Vierge, affife fur un fiége, portant le Chrift enfant qui bénit. Devant elle, les trois Mages offrent leurs préfents dans des coffres d'or. L'un des rois, vieillard à grande barbe, la tête découverte, s'agenouille en regardant le Chrift; il lui offre fon préfent d'une main, de l'autre il tient fa couronne. Le fecond roi a peu de barbe; le troifième n'en a pas du tout (1).

Ces deux derniers fe regardent entre eux & fe montrent le Chrift. Derrière la Sainte Vierge, Jofeph debout, dans l'admiration. Au dehors de la grotte, un jeune homme tient les trois chevaux par la bride. On peut encore, fur une grande toile, peindre dans le lointain & fur une montagne, les trois Mages à cheval, retournant dans leur pays; un ange devant eux, leur montrant le chemin.

(1) Le vieux Mage s'appelle Gafpar; celui qui eft d'âge mur, Melchior; Balthafar eft le nom du plus jeune, ordinairement Nègre, à groffes lèvres, nez épaté, cheveux crépus.

XVII.

Purification de la Vierge, Préſentation au Temple.

LES artiſtes ont ſouvent repréſenté la purification de la Vierge qui, conformément au Lévitique, eut lieu quarante jours après la naiſſance de Jéſus. Deux idées ſont ordinairement exprimées dans ce ſujet: la purification & la prophétie de ſaint Siméon. L'art ancien, ſurtout l'art grec, donnait à cette dernière une ſignification importante, à cauſe d'une légende très-accréditée des anciens au ſujet de ſaint Siméon. Ce prêtre, grand docteur de la loi & très-verſé dans la ſcience biblique, fut un des ſeptante ſavants envoyés à Ptolémée Philadelphe pour traduire les livres ſaints d'hébreu en grec. La part de Siméon fut de traduire le livre du prophète Iſaïe. Arrivé à ce paſſage qui dit: « Voici qu'une vierge concevra & enfantera un fils », Siméon ſe mit à douter & à ſe demander comment une choſe ſemblable était poſſible & après une longue méditation, craignant de ſcandaliſer les Grecs, il traduiſit le mot

hébreu *Alma*, vierge, par un mot grec qui ſignifiait jeune femme ; mais à peine l'eût-il écrit, qu'une main inviſible l'effaça & le remplaça par le mot Vierge. Siméon récrivit pluſieurs fois les mots jeune femme, toujours effacés par une main inconnue & remplacés par le mot propre. Enfin, ſaiſi d'étonnement à la vue de cette myſtérieuſe ſubſtitution, il poſa la plume & ſe mit à méditer, & il fut en même temps pénétré d'une lumière divine qui lui révéla que ce miracle, auquel il lui répugnait de croire, était non-ſeulement poſſible, mais encore que lui-même ne mourrait point avant d'avoir vu le Chriſt, le Sauveur du monde, & ce fut à l'occaſion de l'accompliſſement de cette promeſſe, que ce vieillard, plus que centenaire, ayant vu l'enfant Jéſus préſenté par Marie, chanta le *Nunc dimittis ſervum tuum, Domine*, & prophétiſa de grandes choſes de la mère & du fils.

On pourrait donc admettre que l'art ancien n'a voulu retracer que la reconnaiſſance du Chriſt par Siméon, & le ſujet n'eſt alors que la préſentation de Jéſus au Temple ; mais l'introduction dans quelques-unes de ces peintures, d'une ſervante portant les deux colombes indique auſſi qu'elles peuvent recevoir le nom de Purification de la Vierge.

Dans l'antique compoſition grecque, on doit voir la Préſentation, car tout concorde, pour ce ſujet, avec le modèle décrit par Drivon : le grand encenſoir, la coupole, Joſeph portant les deux pigeons, & Anne derrière Siméon.

Une compoſition célèbre, par Fra Bartholomeo, & que l'on voit à Vienne, préſente à peu près les mêmes diſpoſitions ; ſeulement il a introduit un perſonnage de plus, une femme, qui ne peut être que Marie de Salomé qui s'attacha à la Vierge, après la naiſſance

du Chrift à Bethléem. On attribue à Francia, peut-être à tort, une œuvre où l'artifte a traité ce fujet felon le modèle grec & avec une exquife perfection. La même incertitude n'exifte plus fur l'œuvre de Jean Van Eyck, de l'école flamande. Une églife gothique repréfente le temple; outre les perfonnages indifpenfables, il a peint une fuite nombreufe de ferviteurs parmi lesquels une femme porte un panier rempli de colombes; cette femme a une fingulière coiffure compofée d'un bandeau étroit d'étoffe d'or qui s'enroule autour de fa tête, en forme de turban; elle a du refte une grâce particulière.

Dans l'œuvre de Guido, une jeune fille offre deux colombes & un garçon préfente deux pigeons.

Après que Jofeph & Marie eurent accompli ce qui était prescrit par la loi du Seigneur, ils s'en retournèrent en Galilée, à Nazareth, leur ville, pour s'y livrer à leurs occupations ordinaires & pour y élever le divin enfant.

Pour repréfenter le myftère de la Purification, on doit, d'après le *Guide de la peinture*, ordonnancer fon tableau ainfi qu'il fuit :

Un temple & une coupole. Au deffous de la coupole, une table fur laquelle eft un encenfoir d'or. Saint Siméon prend dans fes bras le Chrift petit enfant & le bénit. De l'autre côté de la table, la Sainte Vierge ouvre fes bras & les tend vers lui. Derrière elle, Jofeph, portant deux colombes dans fa robe. Auprès de lui, la prophéteffe Anne dit fur un cartel: « Cet enfant eft le Créateur du ciel & de la terre. »

XVIII.

Fuite en Egypte.

PEINE étaient-ils de retour dans leur ſimple & modeſte demeure, que Joſeph & Marie durent ſe préparer pour un plus périlleux voyage dont le terme était la terre de l'exil.

La proſcription que fit Hérode de tous les enfants mâles de deux ans & au deſſous, afin d'envelopper dans le maſſacre le nouveau roi des Juifs que les Mages étaient venus adorer & dont ils n'étaient point retournés lui indiquer la demeure, força Joſeph & Marie, avertis par un ange, de partir auſſitôt pour l'Egypte & d'y reſter juſqu'à ce qu'un nouvel ordre du Très-Haut les en rappelât.

Cette ſcène, toute pleine d'intérêt, dans la vie de la Vierge, n'eſt pas reſtée inédite; l'art s'y eſt attaché & en a fait le thème de fort belles productions. Les exemples de l'art ancien ſur ce

ſujet ſont peu communs, mais les écoles modernes en ont fourni un grand nombre ; ſeulement il eſt rare que les deux points eſſentiels du ſujet : l'avertiſſement & la fuite, y ſoient bien diſtingués. Dans ces œuvres, la compoſition ordinaire eſt Joſeph endormi ſur une chaiſe; un ange eſt debout devant lui, faiſant un geſte qui ſemble lui dire : « Lève-toi & fuis. »

Une légende, conſacrée par des peintures grecques & des miniatures du IIIe & du IVe ſiècle, atteſte que ſaint Jean-Baptiſte était voué à la mort comme les autres innocents ; mais Eliſabeth, avertie d'en haut, courut le cacher dans le déſert où, étant pourſuivie par les maſſacreurs, elle s'enfonça dans le creux d'un rocher dont l'entrée ſe referma auſſitôt miraculeuſement. Zacharie, n'ayant pas voulu trahir ſon fils, fut maſſacré entre le temple & l'autel.

Dans l'œuvre du Titien, nommée *le Ripoſo*, que l'on voit à Paris, on croit apercevoir les préparatifs de la fuite de la ſainte famille. Marie eſt aſſiſe ſous un arbre, allaitant ſon fils; dans le fond on aperçoit une groſſière étable dans laquelle Joſeph prépare l'âne; un bœuf eſt en dehors; mais nous penſons que l'artiſte a voulu peindre ce qu'indique le titre de ſon tableau, un repos dans la fuite. Dans une compoſition qu'on voit à Paris, attribuée à Tiarini, mais qui appartient plutôt au Dominiquin, la Vierge, s'appuyant ſur l'épaule de Joſeph, ſemble être ſur le point de ſe placer ſur la modeſte monture. Dans une peinture du Pouſſin, Marie, venant de s'aſſeoir ſur l'âne, prend l'enfant des bras de Joſeph; deux anges conduiſent l'animal; un troiſième à genoux rend hommage au divin enfant; un peu plus loin, deux autres ſemblent dreſſer une tente. La tradition rapporte que le

bœuf qui était dans l'étable de Bethléem accompagna la ſainte famille en Egypte, & cette légende eſt conſacrée par Albert Durer dans une gravure où l'on voit le bœuf marcher à côté de l'âne. Elle dit auſſi que Marie fut accompagnée par Salomé & Joſeph par ſes trois fils. Cette verſion de l'hiſtoire, généralement repouſſée par l'art moderne, a été néanmoins conſacrée par Giotto, dans l'arène de Padoue, où Salomé & les trois jeunes gens ſervent Marie & Joſeph. Une œuvre anonyme préſente encore Salomé marchant à la ſuite de l'âne. Elle eſt voilée & ſoutient ſur un bâton ſes pas chancelants ; mais ce ſont de rares exceptions. La compoſition générale du ſujet eſt le ſimple groupe de Joſeph, Marie & l'enfant. Comme on peut ſuppoſer que, dans ces moments de grand danger, le ſoin de veiller ſur le divin enfant fut ſpécialement confié à Joſeph, on ne peut blâmer les œuvres grecques qui préſentent Joſeph portant l'enfant dans ſes bras ou ſur ſes épaules, tandis que Marie le ſuit aſſiſe ſur l'âne. C'eſt ainſi qu'on voit ce ſujet ſculpté ſur les portes de la cathédrale de Benavent & de celle de Montréal, toutes deux exécutées par des artiſtes grecs.

On ne ſaurait admettre non plus que Dieu abandonna à eux-mêmes les ſaints voyageurs pendant un trajet de ſi longue durée, & l'introduction de quelques anges s'occupant d'eux & leur ſervant de guides, eſt tout à fait admiſſible ; grâce à cet acceſſoire, le groupe peut être admirablement varié.

Joſeph, dit l'hiſtoire, ſe leva dans la nuit. Voilà la raiſon d'être de ces peintures qui préſentent la fuite éclairée par la lune & par les étoiles, ſi on ne veut y voir un caprice du peintre ou un déſir de montrer ſon habileté à exprimer les effets d'une clarté

douteuſe, plutôt que ſon attention à ſe conformer au récit évangélique. Tantôt un ange marche devant, portant une torche ou une lanterne pour éclairer la route des voyageurs; tantôt c'eſt Joſeph qui tient la lanterne.

Dans une œuvre du Pouſſin, Marie marche la première, portant l'enfant; Joſeph la ſuit, conduiſant l'âne; un ange leur montre la route.

Evidemment le voyage de la ſainte famille ne ſe fit pas en une ſeule nuit, & une pieuſe croyance veut que, pour ſauver une vie ſi précieuſe, les jours aient été diminués. Malgré cela, les artiſtes ont pu, ſelon leur goût, placer la ſcène ou dans le jour ou dans la nuit.

Dans pluſieurs repréſentations on aperçoit un homme qui ſème du blé ou qui le moiſſonne. Cette circonſtance fait alluſion à la légende qui ſuit: « Hérode, ayant appris qu'une famille de Bethléem avait fui, envoya des gardes à ſa pourſuite. Après pluſieurs jours de marche, les fugitifs rencontrèrent un homme qui ſemait du blé. La Vierge, s'approchant du ſemeur, lui dit: — Si quelqu'un vous demande ſi vous nous avez vus paſſer par ici, vous répondrez *oui, mais quand je ſemais ce blé;* ce qui était la vérité, car la Vierge n'eût point conſenti à un menſonge, même pour ſauver la vie de ſon fils; mais voici que par un effet miraculeux de l'Enfant-Dieu, en une ſeule nuit le blé ſe leva & mûrit tout prêt à être moiſſonné. Le jour ſuivant, les ſoldats d'Hérode étant venus, demandèrent effectivement aux moiſſonneurs s'ils n'avaient point vu un vieillard, une femme & un enfant voyageant dans la contrée. — Nous les avons vus, répondirent les moiſſonneurs, mais quand nous ſemions le blé que nous moiſſonnons.

Sur cette réponſe, qui faiſait preſſentir un laps de temps de ſix mois, les ſoldats ceſſèrent leur pourſuite & s'en retournèrent. »
Hans Hemling, de l'école flamande, nous a fourni une belle traduction de cette légende. A gauche eſt la fuite en Egypte, dans le fond on voit les cultivateurs qui moiſſonnent & les ſoldats d'Hérode qui pourſuivent la ſainte famille. Dans une belle freſque attribuée à Pinturicchio, la ſainte famille quitte Nazareth; dans le fond on aperçoit la ville & le maſſacre des innocents; un peu plus avant, le payſan qui moiſſonne, & tout à fait au premier plan, un palmier qui incline ſes branches devant le divin enfant. C'eſt à cette circonſtance que fait ſans doute encore alluſion le tableau de Van Eyck que l'on voit à Anvers, *Repos en Egypte*, dans lequel figurent au ſecond plan des payſans avec leurs charrues & ſaint Joſeph, apportant un pot de lait à la Vierge nourrice.

L'Evangile ſe taiſant ſur la route que tinrent les illuſtres voyageurs, les artiſtes les ont fait arriver, tantôt dans des vallons fleuris, remplis de fruits & arroſés par des cours d'eau limpide, tantôt dans d'épaiſſes forêts où ils n'auraient pu que s'égarer s'ils n'euſſent été guidés par des anges. Une légende que l'art a peu reproduite les fait tomber entre les mains de deux brigands dont les bandes infeſtaient alors le pays, & ils ne durent leur ſalut qu'à la généroſité de l'un d'eux qui offrit quarante oboles & ſa ceinture à ſon camarade pour qu'il les laiſſât aller en paix. La légende ajoute qu'il reçut même les voyageurs dans ſa hutte pour y paſſer la nuit & que la Sainte Vierge lui prophétiſa que le Seigneur le recevrait à ſa droite & lui accorderait le pardon de ſes fautes. On prétend que ce fut le bon larron qui fut attaché à une croix en même temps que Jéſus. On ne connaît que

deux reproductions de cette légende; ce ſont la freſque qu'on voit à l'Académie de France & attribuée à Giovanni, & une peinture à laquelle on donne Zuccaro pour auteur.

Une des légendes les plus populaires, relatives à ce voyage, eſt celle du palmier qui, dit-on, par ordre de Jéſus, abaiſſa ſes branches pour ombrager la Sainte Vierge. Dans une œuvre d'Antonetto Mellone, ſur ce ſujet, l'enfant Jéſus étend ſes petits bras & ſaiſit les branches de l'arbre. Quelquefois des anges ſe chargent de ce ſoin. On raconte que quand la ſainte famille atteignit le terme de ſon voyage & approcha d'Héliopolis, un arbre qui croiſſait devant la porte de la ville, courba ſes branches pour ſaluer le Chriſt, & de grandes autorités aſſurent que partout, ſur le paſſage du fils de Dieu, les idoles égyptiennes tombèrent la face contre terre; quelques peintures retracent ce fait.

L'art eſt même allé plus loin. Suppoſant qu'une ſi grande diſtance n'avait pu être parcourue ſans avoir à traverſer des cours d'eau & des lacs, quelques peintres modernes ont repréſenté la ſainte famille s'embarquant, & pour acceſſoire obligé, ils font gouverner l'eſquif par un ange. Le premier peintre qui ait oſé introduire cette innovation eſt, dit-on, Annibal Carracci. D'après une petite eſquiſſe par le Pouſſin, la ſainte famille eſt ſur le point de s'embarquer; dans une œuvre de Giordano, un ange aide la Sainte Vierge à s'embarquer, & dans une autre par Teniers, on voit la ſainte famille & l'âne dans un bateau, traverſant une rivière au clair de la lune.

Parmi toutes ces œuvres idéales & fantaſtiques, ſi nous avions à donner des éloges, nous les accorderions à Gaudenzio Ferrari. Dans ſon œuvre, la Vierge eſt aſſiſe ſur l'âne avec une certaine élé-

gance. L'enfant, debout ſur les genoux de ſa mère, ſemble indiquer la route; un ange guide la marche. Derrière l'âne, ſaint Joſeph, chargé d'une beface, chemine appuyé ſur un bâton, & dans le fond, le palmier incline ſes branches. Parmi les nombreuſes peintures que l'on attribue à Claude, il en eſt neuf dans leſquelles la fuite de la ſainte famille eſt introduite comme point de vue ou comme groupe.

Une œuvre ſur ce thème, que nous ne pouvons paſſer ſous ſilence, à cauſe de la ſingularité de l'idée de l'artiſte, & que décrit très ſavamment Emeric David eſt celle d'Adam Elzheimer, de l'école allemande, que poſſède le muſée du Louvre & que l'on regarde comme le chef-d'œuvre de l'élève de Philippe Offenbach.

Son tableau, peint ſur cuivre, repréſente une Fuite en Egypte, comme il pourrait être pris pour un Ripoſo. Dans cette œuvre, la ſainte famille arrive pendant la nuit, chez des bergers qui gardent leurs troupeaux, dans un bois, au bord d'un étang. Le groupe eſt placé ſur le premier plan, vers le milieu du tableau. Le peintre a indiqué le moment par une branche d'un bois réſineux qu'il a placée allumée dans les mains de Joſeph & qui lui tient lieu de falot.

La clarté de ce flambeau ruſtique ſe porte, de bas en haut, ſur le viſage du ſaint perſonnage, ſur ſon manteau violet & blanc, ſur ſa tunique rouge; elle fait briller la tête de la Vierge & celle de ſon Fils, & échauffe par des reflets heureux les tons bleus du manteau qui l'enveloppe. A gauche, devant un maſſif formé par de grands arbres, les bergers entourent un foyer dont la flamme ſe mêle à des tourbillons de fumée; à droite,

le payſage eſt ouvert, & la lune, dont le diſque paraît tout entier, répand ſa lumière ſur les eaux tranſparentes de l'étang, ſur les arbres qui l'environnent, ſur des bœufs qu'on voit paître dans le lointain.

Comme œuvre d'art, ce tableau mérite toute l'attention des connaiſſeurs, par les diverſes lumières que le peintre a ſu ménager de trois points différents, ſans qu'elles nuiſent aucunement à l'effet, par la fineſſe & la délicateſſe des reflets & par l'expreſſion répandue ſur les perſonnages & ſur les acceſſoires ; mais, à notre avis, il rend peu l'idée du ſujet traité, & il ne faut pas être peu verſé dans la ſcience des muſées, pour découvrir ſur cette toile une fuite en Egypte.

Terminons ce chapitre par l'ordonnance que preſcrit le *Guide de la peinture* pour ce ſujet :

Montagnes. La Sainte-Vierge, aſſiſe ſur un âne avec l'enfant, regarde derrière elle Joſeph portant un bâton & ſon manteau ſur l'épaule. Un jeune homme conduit un âne chargé d'une corbeille de jonc ; il regarde la Vierge qui eſt derrière lui (1). Au devant, une ville & des idoles tombant du haut des murs.

(1) C'eſt dans une légende ignorée aujourd'hui, ajoute Didron, qu'a été pris ce jeune homme, lequel eſt ordinairement remplacé par un ange.

XIX.

Repos de la ſainte Famille.

LE ſujet qu'on intitule ordinairement un *Ripoſo*, un des plus gracieux & des plus attrayants que l'art ait reproduits, ſemble n'appartenir qu'à l'école moderne, car on n'en trouve aucun exemple qui remonte au delà du XVIe ſiècle. Dans ſes acceſſoires il a tout le caractère romantique & paſtoral qui le recommandait aux peintres vénitiens du XVIIe ſiècle, mais ce n'eſt pas ſans un certain talent qu'on peut diſtinguer parmi toutes les peintures qui portent ce titre, les plus belles œuvres de celles qui s'éloignent du ſujet.

Un Ripoſo n'eſt pas ſimplement une famille aſſiſe, dans un point de vue, dans une poſition agréable & champêtre, mais un épiſode de la fuite en Egypte, un repos au milieu du voyage. Dans ce ſujet l'idéal ne doit point trouver place, car c'eſt une réalité, une ſcène actuelle & poſſible. Pour donner de l'éclat à

leurs œuvres, la plupart des peintres ont fait, dans ce ſujet, bon marché de l'hiſtoire & de la raiſon, car ils y ont introduit, ſans aucune autorité, ſainte Eliſabeth, ſaint Jean-Baptiſte & divers autres perſonnages, ce qui donne à ces tableaux le nom de Saintes Familles plutôt que celui de Ripoſo. Qu'on introduiſe dans un ſujet de ce dernier titre, des incidents poſſibles & naturels : l'âne paiſſant dans une verte prairie; Joſeph cueillant des dattes, ſa beſace & ſon bâton dépoſés non loin de Marie tenant ſon fils; Marie puiſant de l'eau à une ſource; une femme étrangère lavant du linge : tous ces acceſſoires peuvent y trouver place; mais on ne peut voir que des Saintes Familles dans les tableaux où paraiſſent ſainte Eliſabeth & ſon fils, quelle qu'ait été la volonté du peintre, & quels que ſoient les acceſſoires dont il décore ſon œuvre.

Il eſt rapporté que les ſaints voyageurs s'arrêtèrent longtemps dans un boſquet de ſycomores; c'eſt ſans doute cette circonſtance qui donna à cet arbre un certain intérêt religieux, dans les premiers temps, & ce fut probablement un des motifs qui engagèrent les Croiſés à l'apporter en Europe.

Près du village de Matarea, en Egypte, ſurgit une fontaine miraculeuſe pour rafraîchir la ſainte famille. Des voyageurs aſſurent qu'elle exiſte encore & qu'elle eſt nommée par les Arabes la fontaine de Marie. Le Corrége n'a pas oublié cette fontaine dans ſon Ripoſo, où l'on voit la Vierge puiſant de l'eau avec une taſſe, & la reproduction de cet incident, que l'on trouve dans les œuvres attribuées à Baroccio & à Dominichio a fait donner à ces peintures le nom de *Madona della Scudella*.

Souvent Marie lavait à cette fontaine le linge de l'enfant

Jéſus, dit la légende; pluſieurs peintres ont donc pu repréſenter la Vierge lavant du linge au bord d'une fontaine. Dans un payſage charmant, Luc Maſſari a figuré le Chriſt prenant du linge mouillé dans une corbeille & ſaint Joſeph l'étendant pour le faire ſécher. Pluſieurs artiſtes ont introduit des anges dans des Ripoſo, mais aucun ne l'a fait plus gracieuſement que Lucas Granack. Dans ſon œuvre, la Vierge & ſon fils ſont aſſis ſous un arbre; des anges danſent en rond autour d'eux; la cauſe de leur fuite, le maſſacre des innocents, eſt exprimée figurativement par deux petits garçons ailés aſſis ſur une branche de l'arbre, dérobant un nid d'oiſeaux dont ils tuent les petits, tandis que le père & la mère de leurs victimes voltigent en criant au deſſus de leurs têtes. David Hopfer a reproduit à peu près la même idée dans une ſingulière mais gracieuſe compoſition, & on dirait que Wan Eyck avait ſous ſes yeux ces deux peintures quand il fit le croquis de ſon magnifique Ripoſo, ſi ſouvent copié & imprimé. Dans cette belle œuvre, la Vierge eſt aſſiſe ſous un arbre & tient ſon divin fils; Joſeph, aſſis derrière elle, ſemble dormir; autour d'eux huit anges danſent en cercle, tandis que d'autres, placés ſur des nuages, font de la muſique. Dans une autre œuvre de Lucas Granack, la Vierge & l'enfant ſont aſſis ſous un arbre, au bord d'une fontaine dans laquelle des anges lavent du linge; Joſeph s'approche conduiſant l'âne.

Il eſt dit qu'après l'inſtallation de la ſainte famille à Matarea, Joſeph pourvut à ſes beſoins en exerçant ſon état de charpentier, ce qui autoriſe Albert Durer à le préſenter un tablier devant lui, une hache à la main, occupé à couper une planche; Marie, aſſiſe dans un coin, file ſa quenouille & ſoigne ſon fils

qui dort dans un berceau. Autour de ce groupe ſont pluſieurs anges dont les uns ramaſſent des copeaux & les mettent dans des corbeilles, d'autres s'amuſent ſelon leur goût, d'autres ſont à genoux autour du berceau & ſemblent veiller ſur l'enfant.

Dans un même ſujet, par le Titien, l'enfant eſt couché ſur un couſſin poſé à terre, la Vierge eſt à genoux devant lui, Joſeph s'appuie ſur ſon bâton auquel eſt ſuſpendue une beſace. Dans un autre, du même artiſte, deux anges à genoux offrent des fruits aux ſaints voyageurs; dans le fond, un petit ange donne à boire à l'âne.

Les légendes diſent encore que non-ſeulement des anges accompagnaient la ſainte famille, mais qu'ils lui préparaient la tente pour le repos de la nuit. Ce qui explique l'œuvre du Pouſſin, dans laquelle la Vierge & l'enfant repoſent ſous un rideau ſuſpendu aux branches d'un arbre & ſoutenu par des anges, tandis que d'autres leur offrent des fruits. Dans les Ripoſo, la localité eſt rarement exprimée, cependant le Pouſſin en offre deux exemples; dans l'un, la ſainte famille eſt aſſiſe ſur les marches d'un temple égyptien; ſur le fond du tableau on aperçoit un ſphinx & une pyramide; dans l'autre, un garçon éthiopien offre des fruits à l'enfant Jéſus.

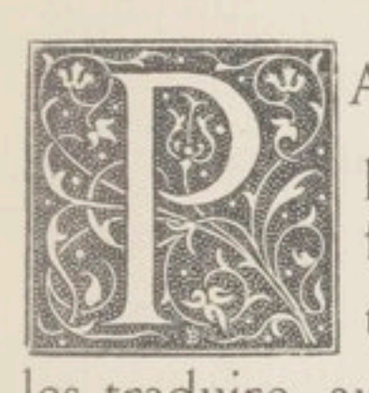
Préſenter Joſeph endormi, tandis que la Vierge & l'enfant veillent, eſt une idée contraire aux légendes & en oppoſition au rôle naturel de chacun; mais la poéſie s'accommoderait très-bien d'une compoſition dans laquelle l'enfant & Joſeph dormant, la Vierge veillerait; & l'idée ſerait plus poétique encore ſi l'enfant, dans les bras de ſa mère, ſemblait veiller ſur ſes bons parents endormis & prier pour eux.

Dans un Ripoſo par Rembrandt, la ſainte famille prend le repos de la nuit ; une lanterne eſt ſuſpendue à une branche d'arbre. Un imitateur a complété ſon idée &, d'après lui, la Vierge & l'enfant dormant, ſaint Joſeph montre le poing à l'âne qui ſe diſpoſe à troubler leur repos par ſon braiment.

Le ſujet qui nous occupe, pouvant être varié à l'infini, ne ſaurait être limité à une idée fixe, ni circonſcrit par des règles quelconques. Pourvu que l'artiſte repréſente la ſainte famille en repos, dans une des circonſtances qu'il eſt ſi facile de ſuppoſer, en donnant carrière à l'imagination, ce ſera toujours un Ripoſo ; le mérite artiſtique ſera alors dans le naturel de la ſituation, de l'attitude des perſonnages & des acceſſoires que l'idéal lui fournira. Auſſi le *Guide de la peinture* ne preſcrit-il aucune compoſition particulière & laiſſe-t-il un champ libre à la compoſition de l'artiſte.

XX.

Retour d'Egypte.



PASSONS ſous ſilence le détail des misères, des privations & des ſouffrances qu'eut à endurer la ſainte famille ſur la terre de Meſraïm. L'imagination peut ſe les repréſenter, mais l'art ne peut les traduire, auſſi n'en a-t-il retracé que de rares épiſodes.

On eſt peu d'accord ſur la durée du temps que la ſainte famille paſſa en Egypte. Les uns l'y font reſter ſept ans; d'autres, deux. L'art, ſans s'arrêter à un âge précis, paſſe ſur la difficulté & préſente Jéſus à ſon retour de l'exil, tantôt ſous l'aſpect d'un enfant de ſept ans, tantôt ſous celui d'un enfant de quatre ans, marchant à côté de ſes parents qui le tiennent par la main.

Dans une peinture attribuée à Franciſco Vanni, Jéſus eſt un petit enfant de trois à quatre ans, portant un petit panier rempli

d'outils de charpentier. Dans ce ſujet, la cauſe de la fuite & du retour eſt preſque toujours indiquée par trois ou quatre cadavres d'enfants martyriſés, parſemés ſur la route, comme en fournit un exemple le tableau de Domenico Feti, à Vienne.

Dans une belle peinture que l'on voit à Paris, Rubens a exprimé un retour, malgré que bien des perſonnes y voient une fuite. L'enfant Jéſus marche entre Joſeph & Marie, qui porte un grand chapeau de paille. L'âge que l'extérieur de l'enfant indique ne peut laiſſer de doute ſur l'intention de l'artiſte, non plus que ſur le titre qu'on doit donner à ſa repréſentation.

L'hiſtoire, ni aucune légende ne faiſant mention du retour de la ſainte famille dans la Judée, l'art s'eſt peu attaché à cette circonſtance qui n'offrait aucune idée neuve à exprimer. Toutes les fois qu'il s'en eſt occupé, c'eſt toujours Marie, Joſeph & l'enfant Jéſus qui forment le groupe ; rarement on y introduit des anges, & cette lacune eſt une faute, à notre avis, car il n'eſt pas plus admiſſible que la ſainte famille pût mieux ſe paſſer en revenant qu'en allant, des ſervices que lui rendaient ces meſſagers céleſtes. L'enfant Jéſus était, il eſt vrai, alors ſorti des langes, mais il était très-jeune encore & ſes parents n'étaient devenus, dans l'exil, ni plus riches ni plus robuſtes

Nous penſons qu'on peut introduire, dans un retour d'Egypte, les mêmes circonſtances, les mêmes acceſſoires qui ont trouvé place dans une fuite, y admettre des anges rendant divers ſervices aux ſaints voyageurs. L'âge ſeul de Jéſus, enfant de quatre à cinq ans, ſuffira pour déterminer le titre de la peinture.

XXI.

Saintes Familles.

LE voile impénétrable que jette le ſilence de l'Evangile ſur l'intérieur de la ſainte famille, une fois rentrée à Nazareth, a réduit l'art à ſe borner à la repréſentation de cette trinité terreſtre de ſaintes perſonnes, auxquelles on joint parfois quelques-uns de leurs parents ou d'autres ſaints perſonnages bien connus par leur piété envers l'enfant Jéſus, ou déſignés par la dévotion des donateurs des tableaux.

Depuis le retour d'Egypte juſqu'au commencement de la vie publique du Chriſt, près de vingt-cinq ans ſe ſont écoulés & il ne ſerait pas moins intéreſſant pour tout le monde, qu'édifiant pour les chrétiens de connaître quelques-unes des circonſtances qui ont marqué ce laps de temps.

L'art a fait, dans ce but, tout ce qu'il lui était poſſible. Il a re-

préſenté, ſous le titre de Sainte Famille, non-ſeulement les trois perſonnes qui en ont fait eſſentiellement partie; mais encore toutes celles qu'il lui était permis de ſuppoſer avoir eu avec elles des relations de bienveillance & de politeſſe; il a dit, mais toujours par ſuppoſition, tout ce que l'idéal a pu imaginer de plus naturel, de plus ſimple, ſoit dans les rapports de l'enfant Jéſus avec ſa mère & ſaint Joſeph, ſoit dans ceux de ſaint Jean avec le Chriſt, ſoit dans les jeux naïfs de l'Enfant-Dieu.

Avant d'entrer dans l'examen de quelques-uns de ces nombreux tableaux qu'on intitule communément Saintes Familles, faiſons remarquer une diſtinction importante qui exiſte entre ce qu'on doit appeler une Sainte Famille, & ce qu'on nomme ordinairement un groupe dévot, groupe conventionnel & de circonſtance.

C'eſt toujours un groupe dévot quand les ſaints perſonnages ſont placés en rapport avec les adorateurs qui font partie de la compoſition du tableau ou avec les ſpectateurs.

Une Sainte Famille proprement dite, eſt un groupe domeſtique, alors que les ſaints perſonnages n'ont de rapport direct qu'entre eux par une de ces actions qui expriment les relations familières qu'on peut ſuppoſer exiſter entre des perſonnes d'une même parenté. Les Italiens ont marqué cette diſtinction en donnant au groupe dévot le nom de *Sacra converſazione*, & au groupe domeſtique, celui de *Sacra famiglia*.

Si la Vierge s'occupe de ſon fils éveillé ou endormi, c'eſt une action domeſtique, c'eſt une Sainte Famille. Mais ſi, par exemple, ſaint Jean déſigne l'enfant Jéſus, voulant dire : « Voilà l'agneau de Dieu qui ôte les péchés du monde », la ſcène

change de caractère, c'eſt un ſujet de dévotion; ſaint Jean prend alors le titre de Précurſeur, s'adreſſant à nous ſpectateurs, pour nous faire remarquer le Sauveur du monde. Si ſaint Joſeph à genoux, préſente des fleurs à l'enfant Jéſus & que Marie le regarde avec tendreſſe, comme dans une des œuvres de Raphaël, c'eſt un acte d'hommage qui exprime l'affection de ſaint Joſeph pour le divin enfant, & les relations mutuelles qui exiſtent entre les trois perſonnages, c'eſt une Sainte Famille. Si Marie ou Joſeph préſentent l'enfant à l'adoration des ſpectateurs, ou bien ſi le Père-Eternel & le Saint-Eſprit, entourés d'anges, planent dans le ciel, ſuivant une belle œuvre de Murillo, que l'on voit dans la galerie nationale de Londres, c'eſt une *Sacra converſazione*, une repréſentation corporelle de la Sainte-Trinité, c'eſt un groupe idéal & dévot, & l'introduction de Joſeph & de Marie, dans une proximité ſi immédiate avec les perſonnes divines, eſt un des caractères des écoles théologiques de l'art moderne.

Toutes les fois que de ſaintes perſonnes y figurent, comme ſaint François, ſainte Catherine, le groupe devient idéal & dévot. Quant aux anges, leur préſence ne change en rien le caractère de la repréſentation, car ils peuvent être admis dans toutes les circonſtances.

XXII.

Saintes Familles à deux perſonnages.

LE plus ſimple groupe de famille ſe réduit à deux perſonnes. Il préſente alors ſimplement les relations qui exiſtent entre la mère & l'enfant. C'eſt ce ſujet qu'expriment ces antiques madones introniſées, mais que les peintres modernes ont bien autrement exécutées en faiſant appel à d'autres idées. Les peintres anciens n'avaient pour but que de maintenir à Marie ſon glorieux titre de Mère de Dieu, les modernes expriment la même idée, en montrant l'humanité du Fils réunie à ſa divinité.

Dans ce ſujet, ſe trouve l'expreſſion de la première, de la plus ſainte relation ſociale, une mère qui préſente ſon ſein à l'enfant que Dieu lui a donné, & la repréſentation de Marie allaitant ſon fils a été ſouvent reproduite comme ſymbole théologique de la foi proclamée par le concile d'Ephèſe : « Nous

appellerons Dieu l'enfant que Marie allaite » ; pendant cinq cents ans, cette ſimple action maternelle fut l'expreſſion viſible d'un article de foi, & l'on peut dire que les peintres du XVIe & du XVIIe ſiècle n'ont voulu repréſenter que la croyance de l'Egliſe, par l'acte le plus important de la maternité & de la morale ; auſſi quelques unes de ces peintures ont-elles reçu pour titre : *Le premier devoir d'une mère*. Aucune n'eſt tombée du pinceau de Raphaël ; mais dans un de ſes deſſins, achevé par Marc-Antoine, il eſt repréſenté avec grâce & délicateſſe.

Goethe donne une belle deſcription d'une peinture ſur ce ſujet par le Corrége, que l'on voit à Saint-Pétersbourg, où l'attention de l'enfant eſt partagée entre le ſein de ſa mère & des fruits que lui offrent des anges. Cette œuvre porte pour titre : *Sevrage de l'enfant Jéſus*. Si le Corrége n'eſt pas le premier qui ait traité cette idée, il eſt du moins à la tête de tous ſes collègues italiens qui l'ont produite dans un ſimple ſtyle domeſtique. Il fut imité par les élèves des écoles lombardes & rarement on voit un exemple plus exquis que le groupe maternel par Solario, au Louvre, intitulé : *La Vierge à l'oreiller vert* d'après la couleur du couſſin ſur lequel eſt couché l'enfant. Ce ſujet n'eſt pas rare dans les écoles allemandes & flamandes du XVIe ſiècle. Les peintres bolonais du ſiècle ſuivant en ont laiſſé de beaux exemples ainſi que les peintres naturaliſtes eſpagnols, italiens & flamands. Parmi eux Auguſtin Carrache & Van Dyck tiennent le premier rang & Rubens, qui a le tort d'avoir ſubſtitué ſa femme & ſon fils à la Vierge & à l'enfant Jéſus, s'eſt élevé par le ſentiment à tout ce que l'art a pu exprimer.

Dans d'autres peintures, les relations entre la mère & l'enfant ſont rendues de mille manières & varient à l'infini; tantôt la mère contemple ſon cher nourriſſon, l'embraſſe ou preſſe ſa joue contre celle de ſon fils; tantôt ce dernier joue avec une roſe, une pomme, un oiſeau; tantôt il préſente à ſa mère les emblèmes myſtiques de ſa fin future, convertis en jouets. Dans ces compoſitions, un ou deux anges peuvent trouver place, ſans ſortir de la réalité. Dans pluſieurs œuvres, des anges jouent avec l'enfant Jéſus, aux pieds de ſa mère, & dans une peinture par Cambiaſo Luc, Marie, aſſiſtée d'un ange, apprend à ſon fils à marcher.

Une œuvre qui ſe fait remarquer eſt celle de Francia, que poſſède la galerie de Munich. Elle repréſente le Sauveur enfant couché ſur l'herbe au milieu de roſes & d'autres fleurs; la Sainte Vierge, debout devant lui, les mains jointes, regarde ſon divin fils, dans une extaſe d'amour & de ferveur dont rien ne ſemble capable de la faire ſortir.

Dans cette claſſe de Saintes Familles, nous ne pouvons oublier la belle œuvre du Corrége, *ſa Vierge au panier*. Marie eſt aſſiſe tenant l'enfant Jéſus ſur ſes genoux, le contemplant avec la plus tendre expreſſion de raviſſement maternel. Le divin enfant dirige ſes regards vers ſa mère & au fond on aperçoit ſaint Joſeph. On donne communément à ce tableau le nom de Sainte Famille; la préſence de la corbeille à ouvrage, qui eſt ſur le devant de la peinture, en fait une ſcène domeſtique, dont Allegri a ſans doute puiſé l'idée dans les rapports de ſon épouſe avec ſon fils.

Quelquefois des anges préparent le berceau de l'enfant ou le contemplent endormi & l'abritent ſous leurs ailes. D'autres

fois, Marie ſe penche vers le couſſin ſur lequel repoſe ſon fils & ſemble plongée dans la méditation des deſtinées merveilleuſes du Sauveur.

Dans un exemple, attribué à Lebrun, l'enfant Jéſus, ſur les bras de ſa mère, tient un chapelet. Ce ſujet n'eſt pas rare en Eſpagne, où ſaint Dominique prêcha longtemps l'Evangile & où il inſtitua le Roſaire. La plus belle compoſition d'une famille à deux perſonnages eſt celle où Marie s'occupe d'un ouvrage manuel, tandis que ſon fils, placé dans un berceau, dort à ſes côtés. Dans ſa *Storia della Pittura*, Roſſi parle d'un groupe attribué à Giottino, des premiers temps de l'école italienne, repréſentant Marie travaillant à une petite tunique, tandis que l'enfant, non vêtu, aſſis à ſes pieds, joue avec un oiſeau; des anges planent au deſſus de leurs têtes.

Toutes ces variétés de compoſition, exprimant l'action ou le ſentiment de la mère & du fils, ſont fréquemment accompagnées de perſonnages acceſſoires. Ceux qu'on y remarque le plus ſouvent ſont ſaint Jean-Baptiſte, ſaint Joſeph, ſainte Anne, Joachim, Eliſabeth & Zacharie.

C'eſt dans cet ordre de Saintes Familles, comme groupe idéal & dévot, que nous croyons devoir placer le chef-d'œuvre d'Albert Durer, que possède le muſée de Lyon. Ici la Vierge & ſon fils reçoivent les vœux de Maximilien & de Catherine. Les anges, qui ſont nombreux, ne ſortent point de leurs fonctions de meſſagers du ciel. Les autres perſonnages n'ajoutent rien au ſujet de la peinture; ils contribuent ſeulement à l'effet du tableau par la variété des coſtumes, par l'expreſſion des figures & par le contraſte des couleurs. Mais toutes les beautés qu'on remarque

ſur cette toile ſont encore ſurpaſſées, à notre avis, par la manière délicate dont l'artiſte s'y eſt pris pour dire aux auguſtes ſuppliants que leurs prières étaient exaucées; il les fait couronner de fleurs par Jéſus & Marie. Là eſt toute la poéſie du tableau; & cette idée, qui a vraiſemblablement dominé dans la penſée de l'artiſte, ſi on en juge par les acceſſoires, a été ſi heureuſement rendue, qu'il n'a pas craint de ſe peindre lui-même dans ſon œuvre & de s'y nommer; circonſtance qui en rehauſſe encore le prix. Nous n'avons pas, du reſte, la prétention d'analyſer cette peinture & d'en faire remarquer toutes les beautés. C'eſt une œuvre de maître & c'eſt tout dire.

XXIII.

Saintes Familles à trois perſonnages.

LE groupe de trois perſonnages que l'on repréſente le plus ſouvent ſe compoſe de la Vierge, de l'enfant Jéſus & du petit ſaint Jean.

Un des premiers exemples en ce genre eſt une œuvre de Botticelli, dans laquelle Marie, tenant ſon fils, ſe penche pour que le petit ſaint Jean puiſſe careſſer l'enfant Jéſus, mais les plus parfaits ſont ceux par Raphaël, intitulés *Madone au Chardonneret*, *Belle Jardinière* ou *Madona del Giglio*, dans leſquels les perſonnages ſont à demi-taille.

La galerie nationale de Londres poſſède de Pérugin une madone avec l'enfant Jéſus, dont nous ne pouvons ne pas dire un mot. La Vierge eſt à mi-corps ; elle tient l'Enfant-Dieu qui eſt debout & qui joue avec les treſſes des longs cheveux blonds de ſa mère. A gauche & auſſi à mi-corps, eſt le petit ſaint

Jean, les mains jointes & les yeux pieufement levés. Ce tableau, une des plus anciennes œuvres de ce peintre, eft faible comme exécution, mais l'expreffion en eft fimple & touchante.

Le fujet du Chrift endormi eft admirablement varié par l'introduction du petit faint Jean. Tantôt c'eft la Vierge qui foulève le voile qui couvre Jéfus endormi pour le faire voir au petit Précurfeur qui fe tient à genoux, les mains jointes & en adoration. Tantôt Marie pofe un doigt fur fes lèvres, en regardant faint Jean comme pour lui dire de faire filence afin de ne pas troubler le repos de fon nourriffon. Un très-bel exemple en ce genre eft celui d'Annibal Carrache. En Italie des groupes femblables font intitulés *Il Silenzio*, & en France, *Le Sommeil de Jéfus*.

Le plus fouvent, le groupe de trois perfonnages fe compofe de Marie, de fon fils & de faint Jofeph, comme feuls importants dans le fujet. Ce groupe, fi fréquemment repréfenté par les écoles modernes, date à peu près de la fin du XVe fiècle & l'introduction de Jofeph eft due au poëme que publia Gerfon, un des membres du concile de Conftance, à la louange de l'époux de Marie, le préfentant comme l'exemple de toutes les vertus. Sixte IV ayant inftitué une fête en l'honneur du protecteur de l'Enfant-Dieu, les églifes & les chapelles ne tardèrent pas à fe remplir de peintures repréfentant la fainte famille, compofée de Marie, de Jéfus & de Jofeph ; celui-ci tantôt debout, appuyé fur fon bâton, tantôt affis dans une attitude de religieufe contemplation, fes outils étant quelquefois près de lui. Dans les anciennes peintures, fon manteau eft toujours couleur fafran & fa tunique d'un gris fale.

Dans les repréſentations de la Vierge & de ſon fils, comme ſujet de dévotion, la préſence de Joſeph eſt facultative, mais elle eſt de rigueur dans celles de la ſainte famille domeſtique, car elle eſt alors naturelle, & lorſqu'il eſt queſtion d'une action importante, ſaint Joſeph eſt rarement oublié.

On a de ce groupe de bien beaux exemples : dans une compoſition bien connue, par Raphaël, la Vierge découvre l'enfant qui ſemble ſe réveiller & qui lui tend ſes petits bras en ſouriant ; Joſeph le regarde avec une admiration pleine de tendreſſe. Dans une autre du même maître, l'enfant eſt aſſis ſur les genoux de ſa mère ; Joſeph, en adoration, préſente des fleurs au divin nourriſſon qui tend ſes petites mains pour les ſaiſir. Annibal Carrache, exprimant la même idée, remplace les fleurs par des ceriſes ; mais bien préférable eſt encore la compoſition paſtorale du Titien, où Marie eſt aſſiſe ſous des arbres, Joſeph appuyé ſur ſon bâton, Jéſus au milieu d'eux & le petit ſaint Jean s'approchant, portant dans le pan de ſa robe des ceriſes que vient ſans doute de lui donner une femme qu'on voit dans le fond, occupée à cueillir de ce fruit. Cette œuvre eſt intitulée un *Ripoſo*, mais la préſence de ſaint Jean ſeul & celle du ceriſier au lieu du dattier lui donnent une tout autre ſignification.

Une charmante peinture par Tiſio dit Garofalo, préſente Joſeph careſſant l'enfant ; Marie, aſſiſe près d'eux, tient un livre dans lequel elle ſemble avoir lu.

Dans un groupe par Murillo, Joſeph eſt debout tenant l'enfant preſſé contre ſon ſein ; Marie aſſiſe à terre, près du berceau, tend les bras pour recevoir ſon fils & le coucher ; au fond eſt un établi de charpentier.

Une magnifique peinture par Rembrandt, ſi connue ſous le titre de *Ménage du menuiſier*, repréſente un intérieur ruſtique; Marie aſſiſe, tient ſur ſes genoux le livre des Ecritures; elle ſe détourne & ſoulève le rideau qui cache le divin enfant endormi; Joſeph travaille & des anges, qui planent au deſſus, ſemblent veiller ſur la ſainte famille. Ce qu'on admire le plus dans cette œuvre, c'eſt la ſimplicité & le naturel du ſentiment & des actions.

Tout le monde connaît la jolie petite peinture d'Annibal Carrache, ſi ſouvent reproduite par le burin, intitulée *le Petit Raboteur*. Ici eſt Joſeph poliſſant une planche; Jéſus, charmant garçon de ſix à ſept ans, eſt près de l'établi, regardant l'ouvrage, & Marie, aſſiſe un peu à l'écart, travaille à l'aiguille. Nous ſommes loin d'approuver le reproche qu'on fait à l'auteur du caractère ſubordonné qu'il a prêté à Marie. Nous penſons, au contraire, que la Vierge eſt dans une ſituation que tout ſpectateur doit trouver convenable.

Il exiſte des Saintes Familles à trois perſonnages, où l'on voit ſainte Anne occuper la place de ſaint Jean & de Joſeph. C'eſt un anachroniſme qui n'a de raiſon d'être que dans le déſir de varier le ſujet le plus poſſible, même aux dépens de la vérité hiſtorique, ou dans la dévotion que l'on porte à la mère de la Vierge. Un des premiers exemples en ce genre eſt celui par Léonard de Vinci, dans lequel la Vierge, aſſiſe près de ſainte Anne, ſe penche vers l'enfant Jéſus qui joue avec un agneau. Si ce travail eſt louable par la beauté & le mérite de l'exécution, il ne l'eſt point aſſurément par l'idée de la compoſition.

Le muſée du Louvre renfermait autrefois un tableau, par

Douven, intitulé *la Vierge aux cerifes*, qui trouve ici fa place, comme Sainte Famille à trois perfonnages. Cette œuvre, décrite & appréciée par M. Emeric David, ne peut être, dit ce favant critique, comparée ni aux chefs-d'œuvre du Titien, ni à ceux de Raphaël. La penfée même de peindre faint Jofeph offrant un bouquet de cerifes à l'enfant Jéfus, n'était pas neuve; Annibal Carrache l'avait déjà exprimée. Mais le peintre flamand, qui a vifé principalement à faire briller fon coloris, a choifi une action plus vive, plus enfantine & jeté plus de richeffe dans fa compofition. Dans fon œuvre, c'eft faint Jofeph qui tient, fufpendue à fa main, la branche où font attachés les fruits attrayants, & qui, en fe jouant, les préfente au fils de Marie. L'enfant, couché auprès de la Vierge, s'efforce de faifir le rameau. Semblables à des boules de corail, déjà quelques-uns de ces fruits brillent dans fes mains blanches & potelées. Son corps entièrement nu, le fein de Marie éclatant de blancheur, le voile blanc, rayé d'azur, qui ne le couvre qu'à moitié, le ton pourpré des cerifes, la vafte draperie bleue fur laquelle eft pofé l'enfant, les teintes brunes & rouffâtres des vêtements du patriarche, tout forme un enfemble harmonieux & gai. Les maffes font bien difpofées, le coloris eft auffi doux à la vue, auffi fuave, que la compofition eft agréable & intéreffante. La figure de la Vierge n'eft pas tout à fait affez jeune; mais tout porte à croire que c'eft un portrait.

Pour nous qui n'avons pas le coup-d'œil de l'académicien auquel nous empruntons cette note, ce n'eft pas le défaut de deffin que nous critiquerions, mais la nudité du fein de la Vierge qu'une décence, trop rigoureufe peut-être, ne fait ja-

mais tolérer dans les œuvres qui concernent la Mère de Dieu, & que l'élève de Van der Werff eût ſi facilement pu déguiſer ſous le voile, tout en conſervant à ſon œuvre l'effet du contraſte des couleurs.

Une autre Sainte Famille à trois perſonnages, non moins remarquable par le fini du travail, non moins admirable par les idées qu'elle exprime, eſt celle par Bourdon & que possède le Louvre.

La compoſition eſt la Vierge, aſſiſe, appuyée contre une colonne en ruines qui indique la chute des temples & des idoles des fauſſes divinités du paganiſme, à la venue du Chriſt qui eſt l'auteur de toute vérité. L'enfant Jéſus, aſſis ſur les genoux de ſa mère & le petit ſaint Jean-Baptiſte, ſerrant dans ſes bras une colombe qu'il préſente à Jéſus. L'Enfant-Dieu ſe penche avec empreſſement & avance ſa petite main pour la ſaiſir. Une colombe, deux jeunes enfants qui la careſſent, dont l'un repoſe auprès du ſein qui le nourrit, ſont de douces images qui ne peuvent que rappeler à l'eſprit ces paroles de l'Evangile : *Soyez ſimples comme des colombes*. La Vierge, en conſidérant le jeu des deux enfants, ſourit avec peine ; la tête appuyée ſur une de ſes mains, elle ſemble ſe livrer à de triſtes réflexions. « Tendres enfants, paraît-elle dire, heureux aujourd'hui, quel ſera votre ſort dans l'avenir ? Ah! jouiſſez d'un bonheur trop peu durable. » On dirait même que les temps futurs ſe dévoilent à ſes yeux. Un ange que l'on aperçoit dans les nuages, l'air triſte, les yeux tournés vers le ciel auquel il paraît obéir, apporte une couronne qui doit être la récompenſe des longues douleurs de la mère & de celles de ſon fils. Telles ſont les penſées que ce tableau révèle & qui le rendent plus célèbre que l'exécution.

Une Sainte Famille, qu'on attribue généralement à Léonard de Vinci, offre une idée bien particulière, unique à l'artifte qui l'a conçue. Ne fachant quelle combinaifon imaginer pour traiter d'une manière originale un fujet qui a déjà fourni la matière de tant de chefs-d'œuvre, Léonard a eu la penfée de peindre la Vierge foutenant fon fils & affife elle-même fur les genoux de fainte Anne. L'idée exprimée dans cette œuvre eft auffi neuve que poétique. Ecartant la penfée du lien conjugal, l'artifte a voulu dire que la Vierge eft devenue mère du Chrift, fans perdre l'innocence & la naïveté de fon enfance. Fille fimple & timide, la jeune Marie femble n'avoir jamais quitté le fein de fa Mère; elle joue avec l'enfant Jéfus & elle eft, en quelque forte, une enfant elle-même. L'action de Jéfus correfpond à cette idée principale : l'enfant divin monte fur un agneau qui s'incline & fe prête à fes doux efforts. Dans cette œuvre tout rappelle la candeur & l'innocence : fainte Anne, la Vierge, Jéfus, & même l'être fymbolique, qui eft fon image, offrent les mêmes fentiments. Si de l'expofé de la penfée de l'auteur, laquelle, abftraction faite de l'anachronifme qu'elle préfente, mérite des éloges, on paffe à l'exécution, on a auffi à louer l'expreffion d'amour & de joie qui fe remarque fur le vifage de Marie & que fon fils lui infpire, fa pofe élégante & noble, le caractère de la tête de fainte Anne, la grâce & l'énergie que préfentent les membres de l'enfant Jéfus; mais à côté de ces beautés, dit Emeric David, fe trouvent des défauts qui annoncent clairement que fi Léonard de Vinci eft l'auteur de la compofition, il ne l'eft pas de l'exécution.

Avant de paffer à un autre ordre de Saintes Familles, difons

un mot du *Benedicite* de Lebrun, qu'on voyait autrefois dans l'église de ſaint Paul à Paris. Cette œuvre donne aſſurément de l'auteur une tout autre idée que ſon Immaculée Conception, que nous avons ſignalée. Son tableau ſe compoſe de Jéſus, jeune encore, ſur le point de prendre ſon repas, de la Vierge aſſiſe non loin de ſon fils & de ſaint Joſeph debout, dans l'admiration, mais à une certaine diſtance. L'expreſſion que l'artiſte a donnée à chaque perſonnage eſt vive & intéreſſante. On ne trouve pas, dans la tête du Sauveur, le caractère que le pinceau de Raphaël y aurait imprimé ; mais elle ſe fait admirer par un air de candeur, par une fineſſe & un eſprit qui ont auſſi quelque choſe de divin, & il eſt facile de voir, dans les regards du myſtérieux enfant, le tranſport religieux qui l'anime. En commençant ſa prière, ſon *Benedicite*, il a rapproché ſes mains ; il ne les joint pas entièrement. L'idée du Dieu qu'il invoque, l'amour qu'il porte à ſon père qu'il prie de bénir ſa nourriture, abſorbe toutes les puiſſances de ſon âme. La Vierge regarde ſon fils avec un ſentiment mêlé d'admiration, d'amour & de reſpect ; elle ſemble prête à l'adorer. Saint Joſeph paraît dans le raviſſement, & ſur ſa figure ſe lit l'expreſſion d'une amitié tendre. La ſcène eſt calme & cependant pleine de feu & de ſentiment ; c'eſt une des œuvres les plus méritantes du peintre français.

XXIV.

Saintes Familles à quatre, à cinq & à ſix perſonnages.

UN quatrième perſonnage qu'on introduit ſouvent dans les Saintes Familles, compoſées de Jéſus, Marie & Joſeph, eſt le petit ſaint Jean. Raphaël en fournit un exemple dans ſa *Madona del Paſſeggio*. Palma Vecchio en fournit un ſecond dans lequel ſaint Jean préſente un agneau, tandis que Jéſus, aſſis ſur les genoux de ſa mère, tend les bras à ſaint Joſeph en adoration devant lui. Nicolas Pouſſin paraît avoir eu une telle prédilection pour ce groupe qu'il l'a reproduit plus de dix fois avec certaines variations. Mais les groupes les plus fréquents ſe compoſent ordinairement de Jéſus & de ſa mère, de ſaint Jean & de ſainte Eliſabeth : les deux mères & les deux fils. Quelquefois les deux enfants jouent enſemble ou ſe careſſent, tandis que les deux mères les contemplent avec admiration ou ſemblent s'entretenir

de la deſtinée de chacun d'eux. Une action favorite & très-convenable eſt celle où Eliſabeth, préſentant ſon fils, lui apprend à joindre les mains & à ſe mettre à genoux, comme s'il reconnaiſſait le divin Sauveur dans ſon petit couſin. Ce qui n'échappe jamais au ſpectateur dans cette peinture, c'eſt le contraſte établi d'un côté par la repréſentation de ſainte Eliſabeth comme une matrone âgée, au regard ſérieux, & celle de la Vierge remplie de jeuneſſe, de douceur & de dignité; de l'autre, par l'expreſſion différente des deux enfants : Jéſus, au teint clair, aux membres délicats; le Précurſeur au teint plus ſombre, aux membres plus robuſtes, comme étant un peu plus âgé, & élevé avec moins de privations peut-être; diſtinctions que n'oubliera jamais un grand peintre, mais qu'il fera connaître non-ſeulement par l'extérieur, mais encore par la dignité ſupérieure du Chriſt & de ſa mère dans l'action repréſentée.

Lorſque ſaint Joſeph figure dans une compoſition comme cinquième perſonnage, il complète le groupe domeſtique; l'introduction de Zacharie, comme ſixième, élargit le cercle de la vie & des affections humaines. On a alors l'expreſſion de l'enfance, de la jeuneſſe, de la maturité & de la vieilleſſe; & de leur union, ſur un même plan, naît ce contraſte qui flatte tout à la fois l'œil par l'effet, l'eſprit par le degré de parenté qui fait trouver toute naturelle la réunion de tous ces perſonnages dans un même lieu.

Il eſt rare de trouver des Saintes Familles compoſées de plus de ſix perſonnages; celle de Lorenzo de Pavie de 1513, que l'on voit au Louvre, & celle de Perugino (Dominique), qui orne le muſée de Marſeille, ne peuvent être claſſées que parmi les

œuvres d'imagination repouſſées par la théologie & qui n'ont eu qu'une très-courte vogue. Nous refterons donc à ces œuvres qu'on peut réellement appeler des Saintes Familles, nous bornant à celles qui offrent un intérêt tout particulier, foit par la célébrité de leurs auteurs, foit par leur beauté fpéciale.

On peut avancer que la compofition ftrictement domeftique commença avec Raphaël & le Corrége, deux grands maîtres qui préfentèrent les exemples les plus parfaits de la tendreffe & de la grâce dans la conception des plus doux fentiments de parenté dans l'action, & l'enfance fous la forme la plus aimable.

Quant à la manière de les traiter en ftyle fimple & familier qui fut à la mode au XVIIe fiècle, les œuvres de Guido, de Rubens & de Murillo tiennent le premier rang.

Dans une des Saintes Familles par Raphaël, Marie eft affife fe penchant vers fon fils qui femble s'élancer de fon berceau pour recevoir les careffes de fa mère. Elifabeth préfente faint Jean ; Jofeph contemple le groupe, & deux anges admirables d'expreffion sèment des fleurs. OEuvre célèbre que l'on fuppofait avoir été faite pour François Ier, mais qui était deftinée à Lorenzo Médicis, duc d'Urbin.

Dans celle du Corrége, Marie tient l'enfant fur fes genoux, le contemplant avec amour. L'introduction d'une corbeille à ouvrage de femme a fait furnommer fon œuvre *la Vierge au panier*. C'eft du refte un exemple parfait de ce fentiment de douce & joyeufe maternité qui était le propre & le caractère principal du Corrége.

Dans celle de Betti Bernardin, dit le Pinturicchio, qu'on voit à Paris, Marie & Jofeph font affis enfemble dans un point de

vue ; à côté d'eux ſont des pains & un petit baril de vin, un peu en avant, Jéſus & ſaint Jean, marchent en ſe donnant le bras, l'un tient un livre, l'autre un vaſe ; ce qui ſemble indiquer qu'ils allaient à une fontaine.

Dans celle d'Andrea del Sarto, Marie, aſſiſe à terre, tient l'enfant Jéſus ; le petit ſaint Jean eſt dans les bras de ſa mère ; Joſeph eſt derrière. Cette peinture & en général toutes les Saintes Familles du même auteur peuvent être citées comme des œuvres de fine exécution, mais défectueuſes par le caractère ; aucun ſentiment, aucune action ne relient les perſonnages entre eux, ni même avec les ſpectateurs.

Dans la Sainte Famille de Michel-Ange, que l'on voit à Florence, ſe remarque tout ce qu'on ne voudrait pas y voir. La conception n'eſt ni religieuſe ni domeſtique, elle eſt exagérée & offenſive en tout point & rien ne rachète la groſſièreté du caractère & la dureté du coloris. Mais, on voit, dans la Caſa Buonarotti, une freſque attribuée à Michel-Ange, dont le ſujet eſt aujourd'hui bien déterminé : c'eſt la manifeſtation de la paternité divine. Marie eſt aſſiſe au centre, ſoutenant ſur ſes genoux la tête de ſon fils aſſis à terre. Le petit ſaint Jean tient une croix & regarde fixement l'enfant Jéſus. Un homme s'avançant paraît demander à Marie : « A qui eſt cet enfant. » Marie, repouſſant Joſeph & regardant le ciel, ſemble répondre : « Il n'a point de père ſur la terre, mais il en a un dans le ciel. » Cinq autres perſonnages ſe tiennent derrière ; tout le groupe eſt très-ſignificatif.

Dans l'œuvre d'Albert Durer, la ſainte famille eſt aſſiſe ſous un arbre, Jéſus eſt ſur le point de s'élancer des bras de ſa mère

dans ceux de ſainte Anne; Joſeph eſt derrière, le chapeau à la main, & le vieux Joachim, aſſis à gauche, contemple le groupe.

Dans une autre, par le même auteur, Marie ſemble ſe lever de ſa chaiſe ; l'enfant ſe penche vers un petit ange qui lui préſente une fleur, & qui en porte d'autres dans ſa tunique. C'eſt une ancienne, mais belle gravure allemande.

Dans celle de Pippi, dit Jules Romain, intitulée *la Vierge au baſſin*, regardée comme un chef-d'œuvre & qu'on voit à Dreſde, l'enfant eſt debout dans une cuvette; le jeune ſaint Jean-Baptiſte lui verſe de l'eau ſur le corps, tandis que Marie le lave; Eliſabeth, qui eſt a côté, tient un linge; ſaint Joſeph eſt derrière & contemple le groupe. Le Baptême, qui eſt ici ſymboliſé, eſt une ſignification myſtique facile à découvrir.

Celle par Nicolas Pouſſin préſente Marie aſſiſtée des anges lavant & habillant ſon fils.

La Sainte Famille de Salimbeni, qu'on voit à Florence, offre un intérieur. Marie & Joſeph s'occupent de l'enfant; ſainte Eliſabeth file; plus avant ſaint Jean apporte dans ſa tunique deux petits chiens dont la mère lui ſaute ſur les épaules. Rien ne manque à cette œuvre au point de vue de l'art ; elle ſerait parfaite ſans la préſence des animaux qui exclut toute vénération religieuſe.

Dans une des Saintes Familles de Murillo, Marie emmaillote ſon enfant pendant que des anges exécutent des chants divins.

Celle de Rubens préſente Marie aſſiſe à terre, tenant ſon enfant avec une expreſſion d'admirable amour maternel, pendant que le petit Jéſus la regarde avec tendreſſe. La main droite du Sauveur repoſe ſur une croix que lui préſente ſaint Jean,

qui eſt lui-même préſenté par ſa mère. Rien ne manque, l'expreſſion naturelle, les poſes domeſtiques, la beauté de l'exécution, tout décèle le grand maître, c'eſt l'œuvre de Rubens.

Hopfer David préſente Marie aſſiſe ſous le portique d'un bâtiment, liſant attentivement ; du côté oppoſé, ſainte Anne tend les bras vers le petit Jéſus qui eſt aſſis entre elles deux ; un ange, ſur le ſeuil d'une porte qui forme le fond, contemple le groupe.

Notre tâche ſerait trop grande ſi nous voulions dire tout ce que l'art a raconté de la vie intérieure de Marie. Il s'eſt plu à entrer dans les moindres détails ; notre but eſt d'en préſenter le canevas ; nous laiſſons à d'autres le ſoin de le broder.

Cependant nous ne pouvons réſiſter au déſir de faire connaître à nos lecteurs un des chefs-d'œuvre de Raphaël que Philippe IV, roi d'Eſpagne, ſurnomma *la Perle* & dont nous empruntons le détail preſque mot à mot à Emeric David, dans ſes *Chefs-d'œuvre de la Peinture*.

« La ſcène, dit ce ſavant obſervateur, eſt dans le genre gracieux. Le petit ſaint Jean, relevant de ſes deux mains la peau velue qui lui ſert de vêtement, préſente des fruits à l'enfant Jéſus dans cette eſpèce de corbeille. Prêt à les ſaiſir, Jéſus, aſſis ſur les genoux de ſa mère, ſe retourne vers elle, en ſouriant, comme pour lui communiquer ſa joie. Marie, qui le retient de la main droite, porte l'autre main ſur l'épaule de ſainte Anne & dirige en même temps un regard affectueux vers le jeune Précurſeur. Anne, à genoux, un coude appuyé ſur la cuiſſe gauche de ſa fille, ſe livre à la méditation, en conſidérant les deux enfants. Le berceau ſe trouve au devant de la Vierge

qui pofe un pied de chaque côté. Dans cet enlacement du groupe, Marie, étroitement unie à ce qu'elle possède de plus cher, exprime à la fois fa tendreffe pour fon fils, fa mère & le fils de fa coufine. Un ingénieux agencement pittorefque eft devenu un moyen d'expreffion, d'autant plus touchant qu'il paraît pris fur la nature même.

« Belle, douce & modefte, déjà la Vierge appartient au ciel autant qu'à la terre. Sur fon vifage pudique s'impriment, fans fe confondre, les fentiments différents qui l'animent. Elle chérit faint Jean ; mais fon amour n'eft point celui d'une mère ; elle y affocie des idées de fupériorité & de protection : en retenant fon fils avec une tendre follicitude, elle femble dire au Précurfeur : Tu n'es point fon égal.

« Le caractère que Raphaël a donné généralement à l'enfant Jéfus eft une des inventions les plus poétiques de ce grand peintre. Le type eft celui d'un Hercule enfant. Les extrémités font toutefois plus déliées, & les contours plus fins. On voit dans les mouvements, comme dans les traits de cet être extraordinaire, une furabondance de forces qu'accompagne une grâce inexprimable. Tel eft ici le divin enfant.

« Malgré le choix de fes formes, faint Jean eft loin de la beauté du Sauveur. La différence qui diftingue ces deux enfants eft la même dans toutes les *Saintes Familles* de Raphaël : l'un des deux paraît toujours le fils d'un homme, l'autre toujours le fils de Dieu.

« Le coftume de la Vierge nous offre la fimplicité élégante que Raphaël n'oublie jamais. Les treffes de fes cheveux & le voile qui defcend de fa tête en ondoyant, font ajuftés avec autant de grâce que de dignité.

« Le coloris, quoique légèrement obſcurci par le temps, conſerve une vigueur, une fineſſe & une harmonie raviſſantes.

« Chef-d'œuvre de goût, ce tableau enfin renferme tous les genres de perfection propres au ſujet, & la critique la plus ſévère y découvrirait difficilement quelque négligence. La compoſition, le deſſin, l'expreſſion, la couleur, offrent dans toutes les parties, un mérite à peu près accompli & qui juſtifie parfaitement le nom que lui donna le roi artiſte. »

Nous croyons avoir ſuffiſamment développé & expliqué le ſujet des ſaintes familles & de tous les groupes qui peuvent recevoir ce titre, pour que nos lecteurs puiſſent ſe rendre compte des peintures nombreuſes qui apparaiſſent ſous cette forme. Nous paſſerons rapidement ſur quelques ſcènes de la vie du Chriſt, dans leſquelles l'apparition de la Vierge n'eſt qu'acceſſoire.

Lorſque les actes de la vie du Sauveur, racontés par l'art, lui ſont excluſivement perſonnels, la préſence de la Vierge importe peu; mais quand ils entrent dans les événements de la vie de Marie, ſa repréſentation devient eſſentielle, & c'eſt ce qui a lieu dans ce ſujet : *Jéſus au milieu des docteurs.*

Le but de l'artiſte n'eſt pas toujours ici de peindre ſeulement la manifeſtation de la ſageſſe de Jéſus, dans les queſtions & les réponſes qu'il adreſſe aux docteurs, mais ſouvent d'exprimer le premier des myſtères douloureux de la vie de la Vierge. De là, la diſtinction que l'art a miſe dans la repréſentation de cette ſcène.

Dans toutes les peintures primitives, elle ſe rapporte eſſentiellement à la Vierge, c'eſt le premier des myſtères douloureux du Roſaire. Dans ce thème, l'enfant Jéſus eſt aſſis dans le temple; les docteurs feuillettent leurs grands livres; quelques-uns admirent le jeune docteur; Marie & Joſeph ſont devant Notre Seigneur; la Vierge eſt ſur le point de lui adreſſer ſon tendre reproche. Marie eſt donc ici le perſonnage important, tout l'intérêt ſe porte ſur elle; mais, dans quelques peintures modernes, elle s'efface en quelque ſorte; on ne la voit qu'au fond du tableau; elle diſparaît même entièrement lorſque la ſcène, faiſant partie de la vie du Sauveur, le préſente au ſpectateur dans l'initiative de ſes fonctions divines.

Dans une peinture par Jean Nanni, que l'on voit à Veniſe, le ſujet eſt ſorti des deux points de vue que nous venons d'indiquer & l'idée en eſt tout à fait myſtique. Le jeune Rédempteur eſt aſſis dans le centre; ſes mains ſont élevées; il eſt entouré de pluſieurs docteurs juifs; devant lui ſont les quatre grands docteurs de la foi chrétienne qui illuſtrèrent l'Egliſe depuis le IVe juſqu'au VIe ſiècle. Ceux-ci tiennent leurs livres & montrent Jéſus, en le regardant comme la ſource de leur ſageſſe. C'eſt cette compoſition, admirable de poéſie, que des critiques modernes appellent une erreur chronologique.

Bornons-nous aux repréſentations qui ſe rattachent à notre titre, celles qui préſentent Marie paraiſſant devant ſon fils. Le premier exemple que nous en ayons eſt attribué à Giollo. Dante cite la conduite de la Vierge dans cette circonſtance comme un exemple parfait de patience & de douceur; un autre exemple, par Simon Menni, dans une collection anglaiſe, eſt conçu dans

le même eſprit. Dans l'œuvre de Tiſio, ſur le même ſujet, Marie ne réprimande pas ſon fils ; elle eſt debout devant lui & l'écoute, les deux mains croiſées ſur la poitrine. Une grande compoſition de Pinturicchio préſente les docteurs jetant leurs livres devant eux comme ſaiſis d'étonnement. Marie & Joſeph entrent d'un côté.

On voit encore paraître la Vierge dans quelques peintures de la mort de Joſeph ; la préſence de Marie auprès du mourant eſt toute naturelle ; mais ſon rôle eſt ici tout à fait ſecondaire, & n'entre pas aſſez dans l'hiſtoire de ſa vie pour que nous nous y arrêtions.

XXV.

Noces de Cana.

LORSQUE l'art traite le ſujet des Noces de Cana, il ſemble que l'unique but qu'il doit ſe propoſer eſt l'expreſſion du premier miracle que Jéſus y fit, en changeant l'eau en un vin délicieux. Sous ce point de vue ſeulement, il fait partie de l'Evangile, c'eſt-à-dire de la vie publique de Jéſus-Chriſt; mais l'art ne doit pas oublier que l'Ecriture dit que ce fut à la prière de ſa mère que Jéſus voulut bien opérer ce miracle; Marie ne peut donc être oubliée parmi les nombreux perſonnages qui figurent dans cette ſcène; elle doit même y occuper une des places d'honneur, & comme cette circonſtance fait partie de ſa biographie, nous ne pouvons la paſſer ſous ſilence. Nous renvoyons au *Manuel de l'Art grec*, publié par Didron, pour les règles à ſuivre dans l'ordonnance de cette compoſition. Remarquons ſeulement que la préſence

de Joſeph eſt toute particulière à l'art grec; car on le voit rarement dans les œuvres ſur ce ſujet des écoles modernes. Si on veut y introduire quelques apôtres, Pierre, André, Jacques & Jean peuvent y trouver place.

Comme ſujet à part, les Noces de Cana furent d'abord populaires dans l'école vénitienne & ne tardèrent pas à ſe répandre en Lombardie & en Allemagne, au commencement du XVIIe ſiècle.

Une des plus belles repréſentations que nous connaiſſions eſt une freſque par Luini, dans l'égliſe de San Maurizio à Milan. Elle appartient aux religieuſes & il eſt à préſumer qu'elle a pour elles une ſignification myſtique, ſe rapportant au Spoſalizio divin; c'eſt du moins ce qu'annonce l'ordonnance du ſujet. L'épouſe forme le perſonnage le plus important; elle eſt aſſiſe dans le centre, revêtue d'une robe blanche; on croit voir en elle une jeune novice ſur le point de faire ſa profeſſion, & il eſt préſumable que c'eſt là toute la ſignification du tableau. L'époux eſt à ſes côtés; le Chriſt & la Vierge ſont aſſis l'un près de l'autre & ſemblent converſer. Un homme préſente une coupe de vin Le nombre des perſonnages n'eſt que de douze, invités & ſerviteurs compris. Il eſt à regretter que l'introduction d'un chien & d'un chat, qui ſemblent attendre les débris du feſtin, vienne dénaturer le caractère de la ſcène.

Les fameuſes Noces de Cana du Louvre, attribuées à Paolo, ſont trop connues pour que nous ayons beſoin d'entrer dans aucun détail. Cette immenſe peinture, qui n'a pas moins de trente-ſix pieds de long ſur vingt de haut, & qui était deſtinée à garnir un côté du réfectoire du couvent de San Giorgio Maggiore

de Venise, n'a d'autre mérite que de présenter le portrait de personnages importants, tant au nombre des invités que parmi les musiciens & parmi ceux qui remplissent, dans la scène, un rôle très-ordinaire. L'objet principal du tableau, le miracle accompli, n'y occupe qu'une place secondaire. Comme œuvre en ce genre, celle par Paul Véronèse, dans la galerie de Dresde, nous paraît préférable. Le directeur du festin, levant son verre, semble dire : « *Eh quoi ! vous avez réservé le bon vin pour cette heure !* » Dans celle qui est à Milan, la Vierge se tourne vers les serviteurs comme pour leur commander : « *Faites tout ce que mon fils vous dira.* »

Ici se perd en quelque sorte le fil de l'histoire de la Vierge, & depuis les noces de Cana jusqu'au crucifiement, l'Ecriture gardant un profond silence sur les actes de sa vie privée, l'art a été forcé de poser ses palettes & ses pinceaux, pour ne les reprendre que de loin en loin, afin de saisir quelques traits de cette vie si intéressante pour lui, & dans lesquels l'idéal, plutôt que la vérité, lui a servi de guide. En effet, à force de recherches, on découvre encore quelques œuvres où la Vierge apparaît non comme personnage important, mais supposé. Dans les sculptures des stalles d'Amiens, qui remontent au XVIe siècle, on voit Jésus dans une maison prêchant à ses disciples, & la Vierge, avec quelques autres personnages, se montre à travers la porte, circonstance qui nous paraît tout à fait hasardée & être le fruit d'une idée peu conforme à la vénération & à la considération que Jésus portait à sa mère, laquelle méritait certainement

d'occuper une autre place que celle que l'artiſte lui donne dans ſon œuvre. Parmi les freſques d'Angelico da Fieſole, dans le cloître de Florence, eſt une transfiguration dans laquelle paraît auſſi la Vierge en compagnie de ſaint Dominique, mais tous deux comme perſonnages ſecondaires.

Dans une autre ſérie, la Vierge à genoux, à côté de la table du dernier ſouper, ſemble participer à la ſainte communion des apôtres; mais de telles verſions doivent être conſidérées comme dépendantes du caprice de l'artiſte ou du beſoin de remplir ſa toile ; car elles ne ſont autoriſées ni par les légendes ni par l'Evangile.

XXVI.

Lo Spasimo.

JUSQU'AUX œuvres qui portent ce titre, adopté par l'art, les peintres ont été à leur aise, n'ayant à exprimer que des sentiments de bonté, de douceur, d'amour maternel ; tous ont trouvé la tâche facile, & il n'est pas rare de trouver, parmi les œuvres artistiques qui forment l'histoire de la mère de Dieu, des peintures qui font plaisir, quoique tombées du pinceau d'artistes peu connus.

Mais raconter les scènes douloureuses de la passion du Rédempteur dont Marie se trouva témoin, exprimer au physique les déchirements que ce cœur si tendre dut éprouver dans ce drame déicide, ces sujets n'appartiennent qu'à des artistes capables de sentir & de comprendre l'étendue d'une douleur que l'esprit ne peut saisir ; aussi en compte-t-on peu qui aient osé entreprendre une tâche si ardue.

L'Evangile de ſaint Jean dit, chap. XVII, que le Chriſt fit, avant de les quitter, un adieu ſolennel à ſes diſciples. Il eſt donc préſumable qu'il n'alla pas à la mort, ſans avoir, en quelque ſorte, préparé ſa mère à cette terrible ſéparation, par toutes les conſolations que ſa nature ſupérieure, ſa piété tendre & céleſte pouvaient lui fournir.

L'art du XVIe ſiècle a voulu raconter cette ſéparation de Jéſus & de ſa mère, & nous devons dire qu'il s'en eſt acquitté d'une manière à faire paſſer dans l'âme des ſpectateurs une partie de la douleur qui perça le cœur de cette bonne mère, dans ce moment terrible.

Une des plus anciennes compoſitions en ce genre eſt celle d'Albert Durer, que possède la ville d'Anvers. Marie ſemble s'affaiſſer, accablée par la douleur. Elle eſt ſoutenue par deux femmes; les mains jointes, & les yeux pleins de larmes, elle regarde ſon fils qui, debout devant elle, une main tendue & la regardant avec compaſſion, ſemble lui donner ſa dernière bénédiction.

Paul Véronèſe a illuſtré l'école vénitienne par ſon œuvre en ce genre que l'on voit à Florence. Les diſpoſitions ſont à peu près les mêmes que celles d'Albert Durer, mais avec tout le beau de l'expreſſion naturelle & pleine de ſentiment qui diſtingue ſon école.

Il eſt à regretter que, dans ſa belle œuvre, Carotto di Verona ait commis une inconvenance, qui heureuſement n'a point eu d'imitateurs, en plaçant le Chriſt à genoux aux pieds de ſa mère, lui demandant ſa bénédiction, par alluſion ſans doute à ce qui ſe pratiquait chez les patriarches; mais la diſtance qui exiſte

entre un dieu & une femme, quel que ſoit le degré de la vertu & de la ſainteté de cette dernière, aurait dû tenir l'artiſte loin de l'idée d'une pareille diſpoſition de ſon ſujet.

La ſcène de la paſſion de Notre Seigneur a fourni encore trois circonſtances dont l'art s'eſt emparé & dans leſquels la Vierge paraît comme principal perſonnage. Une remarque qu'on ne peut omettre, c'eſt la préſence des trois femmes qui ſont toujours près d'elle, prenant une grande part à ſon immenſe affliction & que l'on croit être Marie-Madeleine, Marie, femme de Cléophas & Marie, mère de Jacques & de Jean. Une quatrième intervient quelquefois, c'eſt Marthe, ſœur de Madeleine. Ces femmes, avec la Vierge, forment un groupe de cinq perſonnages, qui figurent généralement dans les ſcènes évangéliques tirées du drame lugubre de la paſſion de Jéſus-Chriſt.

Ces incidents & plus ſpécialement le portement de croix, *il Portamento del Croce*, & le crucifiement font partie du Roſaire, & c'eſt principalement ſous ce point de vue que nous devons les étudier, toutes les fois que l'art en a fait ſon ſujet.

La proceſſion au Calvaire ſuivit un chemin qui conduit de la porte de la ville au lieu deſtiné au crucifiement, chemin qui a été ſanctifié comme *Via doloroſa*. La Vierge mère & les autres femmes allèrent ſe placer près du ſommet du Golgotha, pour être témoins des événements. Au moment où la Vierge vit ſon fils enſanglanté, traîné par les bourreaux, tombant ſous le poids de ſa croix, elle tomba elle-même à terre, ce qui fit inſtituer les fêtes lugubres de la ſemaine de la Paſſion, intitulées en France *Notre-Dame du Spaſme*, & en Italie, *la Madona Spaſimo*, ce qui donne le titre à quelques-unes de ces repré-

ſentations, dans leſquelles l'affliction de Marie eſt la partie prédominante de cette ſcène tragique.

Dans quelques-unes, Marie près de s'affaiſſer ſous le poids immenſe de ſa douleur, eſt ſoutenue par ſaint Jean ou par les ſaintes femmes; ſouvent elle eſt debout, les mains jointes & ſemble paralyſée par l'excès de ſa douleur; d'autres fois, elle tend les bras vers ſon fils qui, levant les yeux ſur elle & ſur les autres femmes, leur dit : « *Filles de Jéruſalem, ne pleurez pas ſur moi, mais ſur vos péchés.* » C'eſt ce moment que choiſit Raphaël dans cette compoſition ſublime, qui eſt ſi célèbre ſous le titre *del Spaſimo di Sicilia*, ainſi nommée parce qu'elle avait été faite pour le grand autel de l'Olivetan ſicilien à Palerme, égliſe dédiée à la *Madona del Spaſimo*. C'eſt la même que l'on voit à Madrid, où elle fut portée par ordre de Philippe IV. Dans ce chef-d'œuvre, les cinq femmes, formant une partie importante de la peinture, en occupent le devant à droite. L'expreſſion des traits de la Vierge tendant les bras à ſon fils, avec un regard plein d'angoiſſes, a toujours été citée comme un des grands exemples du pouvoir tragique de Raphaël.

Il eſt maintenant bien reconnu que l'attitude du Chriſt fut ſuggérée par la gravure contemporaine de Martin Schoen; mais, la prééminence donnée au groupe des femmes, la grâce pathétique, l'action donnée à chacune d'elles & l'habileté parfaite que l'on remarque dans la diſtribution n'appartiennent qu'au grand maître.

L'œuvre de Martin Schoen, de l'école allemande, préſente la Vierge & les ſaintes femmes dans le fond du tableau, ſe preſſant dans un creux du chemin, entre deux rochers, d'où elles virent

paſſer la triſte proceſſion. La compoſition de Lucas Van Heydem offre une diſpoſition toute contraire. Dans ſon œuvre, la proceſſion ſemble s'éloigner, & le devant du tableau eſt occupé par deux perſonnages : Marie pleine d'angoiſſes, ſoutenue par ſaint Jean.

Lorſque, arrivé ſur le Calvaire, Jéſus eſt mis en croix & élevé entre le ciel & la terre, ſa mère eſt à ſes pieds, prête à recevoir le dernier ſouffle de vie de ce fils dont elle voudrait alléger les ſouffrances qu'elle reſſent ſi fortement. Elle eſt debout, *Stabat Mater*, pour montrer la force de ſon caractère & la grandeur de ſa foi Elle regarde ſon fils avec une expreſſion de douleur ſublime, ou bien elle penche ſa tête, joignant les mains en ſigne de réſignation parfaite. Dans cette poſition, c'eſt la *Mater doloroſa*, l'Egliſe perſonnifiée, pleurant ce grand ſacrifice.

Lorſque le crucifiement eſt traité comme un événement hiſtorique, la poſition & les ſentiments prêtés à Marie ſont totalement différents, mais également fixés par les traditions de l'art, nous devons admettre qu'elle fut préſente, car ſaint Jean aſſure qu'en cette occaſion, ſa conſtance & ſa foi ſurpassèrent ſa douleur & que ſon courage héroïque l'a élevée au deſſus des autres femmes & des diſciples craintifs.

Ce n'eſt cependant pas à ce point de vue que ſe ſont attachés les peintres modernes; ils repréſentent Marie debout, mais dans une attitude accablée, comme ſi elle allait perdre connaiſſance. Elle eſt ſoutenue dans les bras des deux Marie, quelquefois aſſiſtées de ſaint Jean; habituellement Marie-Madeleine embraſſe le pied de la croix. Tel a été le traitement de ce grand ſujet juſqu'au commencement du XVIe ſiècle.

Quelques artiſtes tenant peu compte de la force de caractère & de la grandeur de la foi de Marie, l'ont préſentée proſternée à terre, défaut dans lequel ne ſont jamais tombés Cimabuë, Giotto, Cavallini, Angelico, Maſaccio, Andrea Montegna.

Dans un crucifiement par Martin Schoen, la Vierge, ſoutenue par ſaint Jean, embraſſe le pied de la croix, & prend la place de Madeleine. Dans la compoſition d'Albert Durer, elle ſemble s'affaiſſer d'une manière ſi naturelle qu'on dirait que ſes membres refuſent de la porter.

Le Tintoret nous a donné un exemple de la Vierge proſternée à terre; ſon groupe au pied de la croix eſt très-dramatique, plein d'expreſſion, mais contraire à la dignité. Dans ſon œuvre, Marie eſt étendue à terre; ſaint Jean ſoutient un de ſes bras, l'autre eſt autour du cou d'une femme également couchée près de la Vierge. Les yeux de Marie ſont fermés comme ſi elle était perdue dans ſa douleur. Marie-Madeleine & une autre femme regardent la croix du Sauveur; un peu plus avant, une femme à genoux eſt enveloppée dans un manteau qui lui voile la figure.

On trouve rarement exprimé le moment où Jéſus recommande ſa mère à ſon diſciple bien aimé. Albert Durer ſemble cependant avoir voulu le rendre, car dans ſon œuvre, la Vierge, debout, s'appuie ſur ſaint Jean qui la ſoutient; tous les deux regardent Jéſus en croix, qui a la face tournée de leur côté.

La deſcente de croix & la dépoſition ſont deux ſcènes tout à fait diſtinctes. Dans la première, ſelon les anciennes formules, la Vierge doit être debout, car ici comme dans le crucifiement, elle doit faire partie de l'action principale. Une vieille légende

rapporte que quand Joſeph d'Arimathie & Nicodème eurent arraché les clous des mains de Notre Seigneur, ſaint Jean les emporta pour les ſouſtraire à la vue de la Vierge, & que pendant que Nicodème arrachait le clou des pieds, Joſeph d'Arimathie ſoutenait le corps, mais de manière que la tête & les bras pendiſſent en avant. Auſſitôt, Marie ſaiſit ſes mains, les couvre de baiſers, mais elle s'évanouit en voyant tout ce que les Juifs avaient fait ſouffrir à ſon fils.

La première circonſtance de cette légende que l'art ait ſaiſie, c'eſt celle où Marie embraſſe les mains de Jéſus, c'eſt celle qui fut adoptée par les Grecs & par les Italiens qui les imitèrent : Cimabuë, Giotto, Nicolas Pouſſin & beaucoup d'autres depuis le XIIIe ſiècle juſqu'au XVe. Les peintres modernes préſentent Marie s'affaiſſant ſous le poids de ſa douleur. Dans un retable par Cigali, elle eſt aſſiſe à terre & ſemble s'écrier : « Fut-il jamais une douleur égale à la mienne ! » La couronne d'épines eſt à ſes pieds. Cette œuvre, toute belle qu'elle ſoit, eſt ſurpaſſée encore par le groupe de la fameuſe deſcente de croix, chef-d'œuvre de Volterrano, que l'on voit à Rome, dans lequel l'expreſſion du corps inanimé de la Vierge étendue à terre & de l'angoiſſe de ſes traits mourants n'a jamais été ſurpaſſée. Dans l'œuvre de Rubens que poſſède Anvers, auſſi véritable chef-d'œuvre, Marie, debout, ſoutient les bras de ſon fils, tandis qu'il eſt deſcendu de la croix ; mais ſes traits & ſon maintien ſont les moins expreſſifs de cette peinture où tout annonce le talent du grand maître.

Dans une jolie gravure attribuée à Albert Durer, ne figurent que trois perſonnages, Joſeph d'Arimathie qui détache de la croix le corps de Jéſus & Marie qui le reçoit dans ſes bras.

Cette repréſentation, eſpèce de *Mater doloroſa*, eſt peu ordinaire, on peut même la regarder comme exceptionnelle, à moins qu'on ne veuille y voir un groupe incomplet.

La dépoſition eſt le moment qui ſuit la deſcente de croix, où le corps inanimé du Sauveur eſt dépoſé à terre ou ſur les genoux de ſa mère, tandis que ſaint Jean & les ſaintes femmes ſe lamentent autour de lui. La forme idéale & dévote de cette ſcène dépend tout entière de la piété, comme l'inſtitution de ces fêtes qui nous rappellent la part que Marie a priſe aux ſouffrances de ſon fils. A ce point de vue, les exemples en ſont fréquents & il n'eſt point rare de voir des tableaux préſentant la Vierge aſſiſe tenant, ſur ſes genoux, le corps inanimé de ſon divin fils. La ſtatuaire a ſouvent produit ce ſujet, ſur le bois, ſur le marbre & ſur la pierre. On admire & on admirera toujours à Rome le marbre que Michel-Ange a fouillé pour lui faire reproduire la fameuſe dépoſition qui fera ſa gloire immortelle.

Lorſque cette ſcène ſort de l'idée dévote, elle ne peut que devenir hiſtorique & prendre la forme dramatique. Alors elle ſe compoſe de quatre, cinq & ſix perſonnages. Le groupe principal eſt toujours formé de Jéſus mort, & de ſa mère qui le tient ſur ſes genoux, ou qui ſe penche ſur lui, contemplant ſes traits inanimés avec une ineffable expreſſion d'amour & de douleur. Le plus ſouvent Marie s'évanouit & cette inſenſibilité amenée par la douleur produit un effet qu'on ne peut trouver que naturel.

C'eſt ainſi que les peintres grecs ont preſque toujours repréſenté cette ſcène ; les Italiens les ont imités juſqu'au XIIIe ſiècle, & même deux des ſommités artiſtiques de la Renaiſſance, Raphaël & Annibal Carrache.

L'œuvre de Raphaël, connue ſous le nom de *Pieta*, porte huit perſonnages : le corps mort du Chriſt, la Vierge évanouie dans les bras des deux Marie, Madeleine qui ſoutient les pieds du Chriſt, tandis que Marthe ſoulève le voile de la Vierge comme pour lui donner des ſoins; ſaint Jean eſt debout, les mains jointes, & Joſeph d'Arimathie regarde le triſte groupe avec un mélange de douleur & de pitié.

Dans la compoſition par Annibal Carrache, connue ſous le nom des *Trois Marie*, ſaint Jean & Marthe ſont omis; l'attention de Madeleine eſt fixée ſur le Sauveur mort; les autres ſaintes femmes ſont occupées de la Vierge qui eſt évanouie. Si on compare ces deux œuvres, on trouve dans la ſeconde beaucoup plus de naturel & autant de pathétique que dans la première; mais celle-ci l'emporte par les formes & la grâce poétiques qui adouciſſent & relèvent l'effet tragique.

Outre Joſeph d'Arimathie, on voit quelquefois auſſi Nicodème; comme dans la belle dépoſition par Perugino & dans celle non moins remarquable d'Albert Durer.

Laurenzetti a introduit dans la ſienne Lazare, que Jéſus avait reſſuſcité & l'a placé debout près de ſa ſœur Marthe. Wan Dyck donne à Marie le triſte office de fermer les yeux de ſon fils. Rubens lui fait arracher une épine de ſon front mutilé.

Dans quelques exemples, la Vierge ne ſoutient pas ſon fils, mais elle eſt à genoux près de lui, les mains jointes, le contemplant avec un air plein de triſteſſe profonde & de réſignation.

L'enſeveliſſement du Chriſt eſt une ſcène en dehors du cadre

de notre titre, mais comme la Vierge y figure quelquefois, nous devons en parler. Elle y eſt accompagnée des autres femmes qui avaient ſuivi avec elle toutes les péripéties de la paſſion. On la voit tantôt évanouie, comme dans l'art grec, tantôt ſuivant, en verſant d'abondantes larmes, le cortége de ſon fils que ſes diſciples portaient au ſépulcre. Raphaël en a donné un bel exemple que l'on voit au palais Borghèſe, & Titien en a fourni un non moins beau, qu'on admire au Louvre. Quelquefois Madeleine ſoutient la mère du Sauveur; quelquefois celle-ci eſt iſolée & regarde avec douleur ſon divin fils dépoſé dans la tombe.

Comme expreſſion de la mère de pitié ou de douleur, on a multiplié les peintures de la dépoſition, ſurtout à cauſe de la dévotion au Roſaire, dans lequel elle prend rang de myſtère douloureux; ſouvent même on en a fait des *ex-voto* pour les perſonnes qui avaient à regretter la perte de quelques membres de leur famille. Dans un exemple de dépoſition votive par Giottino, le Chriſt mort eſt étendu ſur un linceul blanc; ſa ſainte mère le baiſe; Madeleine, à genoux, les mains jointes & les cheveux flottants, eſt aux pieds du Chriſt, dont Marie Salomé & Marthe embraſſent les mains. La troiſième Marie eſt aſſiſe à droite, les cheveux épars, accablée de douleur. Dans le centre & au fond du tableau, ſaint Jean ſe penche ſur le groupe; ſes traits expriment une profonde douleur. A la gauche, Joſeph d'Arimathie tient un vaſe de baume; Nicodème eſt près de lui; à droite de ſaint Jean eſt une jeune fille à genoux, au riche coſtume florentin, qui, les bras croiſés ſur ſa poitrine & le regard douloureux, contemple le corps du divin Sauveur. Santo Remigio, patron de l'égliſe où fut placé cet *ex-voto*, poſe la main

paternelle ſur l'épaule de la jeune fille & ſemble la prendre ſous ſa protection. A côté d'elle eſt une religieuſe bénédictine. Ces deux femmes ſont ſans doute celles pour leſquelles la peinture fut faite & dédiée.

Il eſt vraiſemblable que l'expédition des croiſades en Paleſtine entretint longtemps la ferveur de la piété envers la *Mater doloroſa*. Ce que la vaillante épée de Godefroy avait défendu, le ciſeau & le burin de l'artiſte voulaient le reproduire, & la piété, qui vit de tout ce qui lui rappelle le ſentiment d'une divinité ſouffrante pour l'humanité, ne pouvait trouver un meilleur aliment que dans la peinture des ſcènes les plus dramatiques de la paſſion de Jéſus : ſon portement de croix, ſon crucifiement, ſa dépoſition & ſa miſe au ſépulcre. Ces événements, tout pathétiques qu'ils ſont, n'ont cependant de l'intérêt bien ſouvent pour les maſſes populaires que par la préſence de la Vierge.

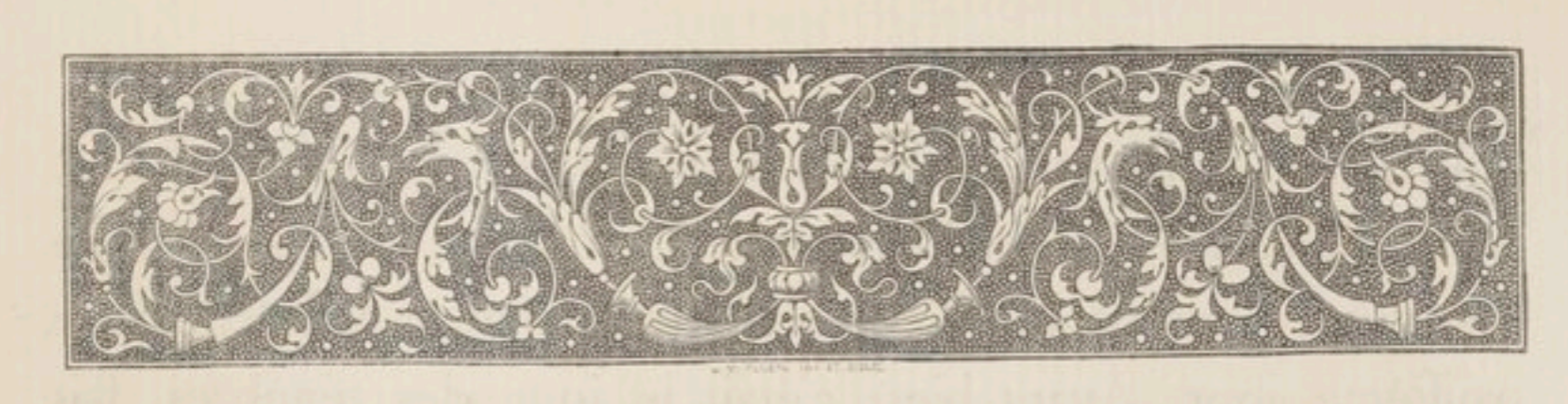
Qu'on peigne, en effet, Jéſus en croix entre les deux larrons ; qu'on le montre dépoſé, le corps meurtri & mutilé par ſes bourreaux ; qu'on le repréſente porté au ſépulcre, l'eſprit & le cœur reſtent quelquefois indifférents ; on dirait que cela ne nous regarde pas ; que tous ces événements n'ont eu lieu que parce qu'ils devaient être. Mais qu'à cette repréſentation, on joigne celle d'une femme jeune encore, d'une vierge, d'une mère, la plus tendre, la plus digne d'être mère, la mère d'un Dieu, auſſitôt l'eſprit & le cœur s'uniſſent pour s'apitoyer, pour pleurer. Il y a tant de mères qui ont eu à éprouver des douleurs ſinon égales, du moins ſemblables à celles de Marie !...

En terminant tout ce que nous avons obſervé ſur les peintures de ce drame lugubre, diſons encore un mot de quelques

œuvres en ce genre, mais toutes particulières, de l'art moderne. Dans une peinture par Guercin, la Vierge & ſaint Pierre pleurent la mort de Jéſus. Marie, les mains jointes ſur ſes genoux, perdue dans une douleur profonde, pleure amèrement ſon fils ; Pierre, dans une ſublime triſteſſe, pleure auſſi ſon Seigneur & ſon maître qu'il ſe reproche ſans doute d'avoir renié. Cette peinture ſerait parfaite ſi au ſentiment énergique qu'elle exprime ſe trouvait unie l'élévation poétique qui caractériſait l'artiſte.

Louis Carrache a laiſſé un groupe ſemblable dans le *duomo* de Florence. Dans l'œuvre de Tiarini, la *Madre addolorata* eſt aſſiſe & tient la couronne d'épines; Madeleine eſt à genoux devant elle, & ſaint Jean eſt debout à ſon côté. Ces deux derniers perſonnages expriment la ſympathie la plus grande & la plus profonde vénération.

Du haut de la croix, Jéſus avait recommandé ſa mère à ſaint Jean, ſon diſciple bien-aimé. L'art n'a pas oublié cette circonſtance qui lui a inſpiré une de ſes plus belles compoſitions religieuſes. Dans un retable, attribué à Taddeo Gaddi, Marie & ſaint Jean ſont debout ſur le devant. Celui-ci tient une des mains de la Vierge dans ſes deux mains, comme pour la conſoler, avec l'expreſſion de la plus tendre & de la plus reſpectueuſe vénération, & ſemble l'inviter à le ſuivre dans ſa maiſon qui doit être déſormais ſa demeure; le Chriſt, debout au milieu d'eux, poſe une de ſes mains ſur l'épaule de chacun. C'eſt un ſujet nouveau, mais remarquable par le ſentiment.



XXVII.

Première apparition à Marie de Jéſus reſſuſcité.

L'INTERET qu'on attache à une mère ſi malheureuſe, la tendre dévotion que portent les chrétiens à celle qui pouvait vraiment dire : « O vous, qui paſſez, arrêtez & voyez s'il fut jamais une douleur ſemblable à la mienne », ont fait ſuppoſer, malgré le ſilence de l'Evangile, que Jéſus ne laiſſa pas ſans conſolation celle qui avait tant ſouffert à cauſe de lui, & que, comme fils, il était de ſon devoir de la réjouir par ſa préſence lorſqu'il le pourrait. Auſſi, une tradition légendaire, dont ſaint Ambroiſe fait mention, était généralement acceptée au IVe ſiècle, ſavoir, que le Chriſt viſita ſa mère de ſuite après ſa deſcente aux limbes & même avant de ſe montrer à Madeleine dans le jardin.

On raconte que Marie, s'étant retirée dans ſa demeure, reſta longtemps ſeule avec ſa douleur ; mais pleine d'eſpérance, at-

tendant l'effet des promeſſes que ſon fils avait faites de reſſuſciter. Devant elle, le livre des Prophètes était ouvert, & en priant, elle diſait : « Tu as promis, ô mon fils chéri, que tu reſſuſciteras le troiſième jour. Avant-hier, c'était le jour des ténèbres, fais qu'aujourd'hui ſoit le jour de la gloire & de la vérité. » Et pendant qu'elle parlait, voici qu'un brillant cortége d'anges, portant des palmes & radieux de joie, entrent, l'entourent & s'agenouillent en chantant la triomphante hymne paſcale : *Regina cœli, lætare, alleluia.* Alors, le Chriſt, couvert en partie d'un vêtement blanc, portant à la main gauche l'étendard de la croix & accompagné des patriarches & des prophètes qu'il venait d'arracher des enfers, ſe préſente à Marie qui, toute troublée, n'en peut croire ſes yeux : « Eſt-ce bien toi, ô mon fils bien-aimé », & elle tomba à ſes genoux. Jéſus, la relevant, la raſſura tendrement &, lui montrant ſes bleſſures, lui dit : « Les portes de l'enfer ſont fermées, celles du ciel ſont déſormais ouvertes, réjouiſſez-vous. » Puis, Jéſus quitta ſa mère pour aller ſe montrer à Madeleine qui avait auſſi un ſuprême beſoin de conſolation.

L'art s'eſt attaché à rendre cette pieuſe croyance du moyen-âge. Dans ce ſujet, la Vierge eſt ordinairement à genoux; le Sauveur, l'étendard de la croix à la main, eſt debout devant elle &, lorſqu'on y introduit les patriarches délivrés, ce ſont généralement Adam & Eve, les auteurs de la chute, ou bien Abraham & David, les aïeux du Chriſt & de la Vierge. Dans les plus anciennes peintures ſur ce thème, les patriarches ſont omis. Dans un exemple par Guido, un ange porte l'étendard de la victoire, Adam & Eve ſont derrière le Sauveur. Goethe cite un exemple par Guercino, comme un modèle de l'expreſ-

ſion de l'affection naturelle de Jéſus pour ſa mère. Marie eſt à genoux devant ſon fils, le contemplant avec un amour ineffable. Celui-ci la regarde avec un air triſte & calme, comme ſi, dans ſon âme, le ſouvenir des ſouffrances de ſa mère ſurpaſſait celui des douleurs de la mort, & que la réſurrection n'a pas encore pu diſſiper.

Une autre peinture en ce genre, qui orne la galerie Lichtentein à Vienne, préſente le Sauveur reſſuſcité debout devant ſa mère, à laquelle il montre la page d'un livre ouvert ſous ſes yeux, lui diſant ſans doute : « Ne voyez-vous pas que ceci était écrit. » Derrière Jéſus eſt ſaint Jean l'évangéliſte, portant une coupe & la croix. Un des Carrache a laiſſé ſur ce ſujet un exemple qu'on voit à Cambridge, dans la collection de Fitzwilliam. L'Albane l'a auſſi traité ; mais ſa compoſition n'eſt, de l'avis de pluſieurs critiques, qu'un exemple de tout ce qu'il y a de plus faux & de plus ridicule, par conſéquent non à imiter.

La popularité à laquelle arriva cette ſcène dans l'école de Bologne vient ſans doute de ce qu'elle entrait dans le Roſaire comme le premier des myſtères glorieux, ce qui la rendait principalement du goût des Dominicains, grands patrons des Carrache à cette époque.

Elle ſemble du reſte avoir été ſouvent traitée comme ſujet de vitraux & de ſculptures, car on en voit de beaux exemples dans l'égliſe de Brou.

XXVIII.

Afcenfion.

E fujet principal de la fcène de l'Afcenfion eft le Sauveur qui rentre dans fa gloire, après l'accompliffement des prophéties; mais la Vierge eft prefque toujours au nombre des fpectateurs; elle y eft même fouvent accompagnée des faintes femmes.

Il eft en effet bien naturel de fuppofer que la mère voulut affifter au triomphe de fon fils, comme elle avait affifté à fes humiliations & à fes fouffrances. Toutes les anciennes légendes la repréfentent, en cette occafion, les mains jointes, les yeux fixés fur Jéfus s'élevant fur les nuages & lui difant : « O mon fils, fouviens-toi de moi, quand tu feras dans ton royaume; ne me laiffe point longtemps fur cette terre où mon cœur n'a plus rien à aimer. »

Dans la compofition par Giotto, qui orne la chapelle de

l'Arène de Padoue, Marie eſt de beaucoup le perſonnage prédominant. Dans les peintures plus modernes, elle eſt introduite avec les autres femmes, agenouillée d'un côté ou placée dans le centre au milieu des apôtres, comme dans l'œuvre ſi connue du Pérugin.

A la petite Sainte-Sophie de Salonique, dans la coupole, eſt peinte en moſaïque ſur fond d'or, une aſcenſion qui peut ſervir de modèle pour les grandes compoſitions. La Vierge, ayant un ange à ſa droite & un à ſa gauche, eſt accompagnée des douze apôtres debout. Chacun de ces quinze perſonnages eſt ſéparé par un grand olivier. En haut, dans le fond, Jéſus-Chriſt, placé au milieu d'un cercle ou d'une auréole, monte au ciel entre deux anges.

Nous ne terminerons pas cet article ſans dire un mot de la belle aſcenſion par Trémolière, de 1737, que possède l'ancienne égliſe des Chartreux de Lyon. Cette œuvre, remarquablement belle ſous le rapport de la diſpoſition & de l'attitude des perſonnages, préſente auſſi la Vierge parmi les apôtres aſſiſtant au triomphe de leur maître. Ceux-ci, les yeux fixés ſur Jéſus s'élevant majeſtueuſement, expriment par leur phyſionomie, toute la ſurpriſe & l'admiration que leur cauſe un ſpectacle auquel ils étaient loin de s'attendre. Deux anges, placés près de Jéſus, déjà dans l'eſpace, ſemblent leur dire : « Voyez-le, il monte par ſa propre puiſſance. » Mais ce qui frappe le plus dans ce tableau, c'eſt l'air à la fois triſte & joyeux que l'artiſte a ſu donner à la Vierge, qu'il a miſe au premier plan, ſur la gauche, à genoux, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, on pourrait même dire de la ſupplication, les yeux amou-

reuſement fixés ſur ſon fils, auquel elle ſemble exprimer le regret de le perdre & la joie de le voir entrer dans ſa gloire, achetée au prix de tant de travaux & de ſouffrances. Par cette expreſſion de Marie, que nous trouvons ſublime, on pourrait preſque dire que l'artiſte a manqué ſon but, car on ceſſe bien vite de s'occuper du ſujet principal du tableau quand les yeux ont une fois rencontré la Vierge rendue ſi intéreſſante.

XXIX.

Defcente du Saint-Efprit.

UNE opinion jadis conteftée, mais enfuite généralement adoptée, place Marie dans le cénacle au nombre des perfonnes qui, avec les difciples, reçurent le Saint-Efprit. Le Saint-Efprit eft en effet appelé par les Ecritures le confolateur. Or, qui avait un plus grand befoin que Marie de ce don, de cette faveur céleste, fi elle n'avait nullement befoin de cette fageffe furnaturelle, ni de cette intelligence fuprême dont elle avait été primitivement dotée.

Le fentiment général & la conviction des artiftes du xve fiècle furent que fi Marie était préfente à la réunion du cénacle, elle devait y occuper la place principale, comme reine des apôtres. Voilà pourquoi on la voit fouvent fur le devant du tableau ou au centre, fur un fiége, ou placée fous un dais;

quelquefois elle tient un livre comme la *Mater ſapientiæ* & elle reçoit les effuſions divines, les yeux baiſſés, ou regardant comme ſi elle était inſpirée, & chantant le *Veni, ſancte Spiritus*. Rien dans cette repréſentation ne peut autoriſer l'introduction de la colombe, le Saint-Eſprit ſe manifeſtant ſous la forme de langues de feu.

On peut donc regarder comme peu conforme aux règles de l'art la deſcente du Saint-Eſprit qui forme le fond de l'autel de la chapelle intérieure de la maiſon des Chartreux de Lyon, que peignait J.-F. Amand, en 1764. Le Saint-Eſprit, en forme de colombe, ſe montre dans une gloire, au deſſus des langues de feu qui tombent ſur les apôtres & ſur la Vierge.

Si Marie n'a pas dans cette œuvre une place diſtinguée & prééminente, elle eſt du moins au premier plan, aſſiſe dans une attitude humble & digne. Son coſtume ſimple ſemble répondre par la nuance de ſa tunique & de ſon manteau, au goût particulier de la Vierge pour les couleurs naturelles.

Les têtes des apôtres ſont remarquables par l'expreſſion & par la correction du deſſin, & cette œuvre, quoique entachée du défaut capital que nous avons ſignalé, mérite l'attention des connaiſſeurs.

Une des plus anciennes œuvres ſur ce thème que nous ayons eſt celle de Saint-Marc de Veniſe, dans la grande coupole, peinte en moſaïque ſur fond d'or. Des rayons de flammes partent du centre de la coupole & viennent s'arrêter ſur la tête des apôtres & de la Vierge..

Après la deſcente du Saint-Eſprit, commence la vie ſecrète & retirée de la Vierge. L'hiſtoire & les légendes ſe taiſent ſur

tout ce qui ſe paſſa, par rapport à elle, dans l'intervalle qui ſépare la ſcène du cénacle de celle de ſa mort.

On croit qu'à la première perſécution qui éclata à Jéruſalem, Marie, conduite par ſaint Jean, ſe retira à Ephèſe & qu'elle y fut ſervie par la fidèle & affectionnée Madeleine. On dit auſſi qu'elle habita quelque temps ſur le mont Carmel, dans l'oratoire érigé par le prophète Eliſée & qu'elle devint ainſi la patronne des Carmélites, ſous le vocable de Notre-Dame du Mont Carmel, mais les œuvres artiſtiques baſées ſur ces hypothèſes, s'il en exiſte, nous ſont totalement inconnues & ne peuvent être que dans les cloîtres des ordres religieux.

Il eſt auſſi dit, & l'art a reproduit, que les apôtres, avant de ſe ſéparer, firent à Marie un adieu ſolennel & reçurent d'elle ſa bénédiction. Aucun artiſte diſtingué n'a rendu ce ſujet; mais il a été peint au XVIe ſiècle, car on en trouve la preuve dans l'égliſe de Sainte-Marie in Capitolio à Cologne & une autre, par Biſſoni, dans San Giuſtino de Padoue.

XXX.

Mort de la Vierge.

E vague dans lequel l'Ecriture laiſſe la piété des fidèles envers Marie a permis un libre cours aux ſuppoſitions de ce qui peut être arrivé, par rapport à ſa mort, à ſa ſépulture, à ſa réſurrection, à ſon aſſomption & à ſon couronnement dans le ciel; & maigré que la plupart de ces hiſtoires légendaires ſoient apocryphes & ne ſoient jamais entrées comme articles de foi dans la croyance de l'Egliſe, il eſt certain que l'art s'en eſt ſervi pour y puiſer le ſujet d'une foule de peintures qui ſont comme un témoignage de l'affection que les populations ont toujours portée à la mère de Dieu & dont l'enſemble forme le plus beau ſpectacle que l'art ait jamais retracé.

Dans pluſieurs endroits, on voit la ſcène mortuaire de Marie jointe à celles de ſa réſurrection & de ſon aſſomption, ne formant qu'un ſeul tableau ou faiſant comme deux pendants né-

ceſſaires. La première n'eſt alors que la tranſition obligée à ſa béatification & celle-ci un acheminement à ſon couronnement. Mais, ſéparées ou réunies, ces deux ſcènes forment les ſujets admirables qui fourniſſent aux artiſtes le lugubre majeſtueux, le ſublime idéal de la joie.

Pour bien comprendre les reliques précieuſes que les écoles primitives nous ont laiſſées ſur ces ſujets, il eſt néceſſaire de rapporter les légendes qui en ont fourni le thème & dont l'Egliſe a toléré l'expreſſion.

« Marie, dit la légende, continua d'habiter dans la maiſon de ſaint Jean, ſur la montagne de Sion, paſſant ſes jours à viſiter les lieux qui avaient été ſanctifiés ſoit par le baptême & les ſouffrances de ſon divin fils, ſoit par ſa ſépulture, ſa réſurrection & ſon aſcenſion; mais, ſon tombeau était le lieu de ſes plus fréquentes viſites. Toutes ſes démarches n'avaient point pour but de chercher le vivant parmi les morts, mais de ſe conſoler & de ſe le rappeler.

« Un jour, le cœur de la Vierge fut ſaiſi d'un déſir inexprimable de voir ſon fils; elle s'affligea & verſa d'abondantes larmes de ce que ſon exil ſe prolongeait ſi longtemps. Voici qu'un ange revêtu de lumière parut devant elle &, la ſaluant, lui dit : « Salut, ô Marie, tu es bénie par celui qui a apporté le ſalut à Iſraël; je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le Paradis, ordonne qu'elle ſoit portée devant toi au jour de tes funérailles, car dans trois jours ton âme quittera ton corps pour entrer dans la gloire du ciel où ton fils attend ton arrivée. » Marie, répondant, dit : « Si j'ai trouvé grâce devant ſes yeux, dis-moi quel eſt ton nom; permets qu'à l'heure de ma mort, les apôtres

ſoient réunis autour de moi, afin qu'en leur préſence je rende mon âme au Seigneur. Je te prie encore que mon âme, une fois ſortie de mon corps, ne ſoit point effrayée par aucun eſprit de ténèbres & qu'il ne ſoit permis à aucun mauvais ange d'avoir pouvoir ſur moi. — Mon nom eſt le Grand & le Merveilleux; ne doute point que les apôtres ſoient réunis auprès de toi en ce jour; car celui qui, dans le temps, tranſporta par les cheveux le prophète Habacuc de Juda à Jéruſalem, peut facilement réunir les apôtres & ne crains point le méchant eſprit; n'as-tu pas écraſé ſa tête & détruit ſa puiſſance? »

« Ayant ainſi parlé, l'ange retourna au ciel & de chaque feuille de la branche de palmier, qu'il laiſſa, s'échappait une lumière auſſi éclatante que celle des étoiles du matin. Marie, profitant de cette lumière, prépara ſon lit de mort & attendit que l'heure fût venue. Au même moment, Jean qui prêchait à Ephèſe, ſaint Pierre qui était à Antioche, ainſi que tous les autres apôtres qui étaient diſperſés dans différentes parties du monde, furent ſoudainement enlevés par un pouvoir ſurnaturel & ſe trouvèrent devant la porte de l'habitation de Marie. Quand elle les vit tous raſſemblés autour d'elle, elle rendit grâces au Seigneur, plaça la palme entre les mains de ſaint Jean & le pria de la porter devant elle à l'heure de ſa ſépulture. Alors Marie, s'agenouillant, fit ſa prière au Seigneur ſon fils; les apôtres prièrent avec elle, puis elle s'étendit ſur ſa couche & ſe prépara à la mort. Jean pleura amèrement. A la troiſième heure de la nuit, au moment où Pierre était à la tête de ſon lit, Jean à ſes pieds, & les autres apôtres à l'entour, il ſe fit tout à coup un grand bruit, la chambre fut remplie du parfum le plus doux & Jéſus lui-

même apparut accompagné d'une foule innombrable d'anges, de patriarches & de prophètes venant au devant de leur reine; tous entourèrent le lit de Marie en chantant des hymnes de joie. Jéſus dit à ſa mère : « Lève-toi, ma bien-aimée, viens avec moi, mon épouſe, reçois la couronne que je t'ai deſtinée. » Marie répondit : « Mon cœur eſt prêt, car il a été écrit que j'obéirai à ta volonté. » Les anges & les eſprits bienheureux qui accompagnaient Jéſus entonnèrent alors des chants d'allégreſſe. L'âme de Marie quitta ſon corps & fut reçue dans les bras de Jéſus qui la porta dans le ciel. Les apôtres la regardèrent partir, diſant : « O la plus prudente des Vierges, ſouviens-toi de nous quand tu ſeras arrivée dans ta gloire. Les anges, qui la reçurent dans le ciel, chantèrent ces paroles : « Quelle eſt celle qui vient du déſert, s'appuyant ſur ſon bien-aimé; elle eſt plus belle que toutes les filles de Jéruſalem. »

« Mais le corps de Marie reſta ſur la terre & trois vierges s'apprêtèrent à le laver & à le couvrir d'un linceul; une gloire de lumière nuageuſe entoura ſa forme, de ſorte que, quoiqu'on les touchât, aucun œil mortel ne vit à découvert ſes membres chaſtes & ſacrés.

« Alors les apôtres placèrent reſpectueuſement le corps dans une bière, &, Jean portant la palme, s'acheminèrent vers le ſépulcre, tandis que Pierre & les autres apôtres chantaient l'*in exitu Iſrael de AEgypto*, accompagnés par les anges.

« Les Juifs entendirent ce chant mélodieux; le grand prêtre, ſaiſi de fureur, mit la main ſur la bière, dans l'intention de la renverſer, mais ſes bras furent ſoudainement deſſéchés & il ne put plus les remuer. Etant ſaiſi de crainte, il pria Pierre de lui

venir en aide Pierre lui dit : « Aie foi en Jéſus-Chriſt & en ſa Mère & tu ſeras guéri », & il en fut ainſi. Alors ils pourſuivirent leur route & dépoſèrent la Vierge dans une tombe de la vallée de Joſaphat.

« Le troiſième jour après ſa ſépulture, Jéſus dit aux anges : « Quel honneur dois-je accorder à celle qui a été ma mère ſur la terre & qui m'a mis au monde ? » Tous répondirent : « Seigneur, ne ſouffrez pas que ce corps, qui a été votre temple & votre demeure, ſoit ſoumis à la corruption, mais placez-le à vos côtés, ſur un trône. » Jéſus conſentit & l'archange ſaint Michel conduiſit l'âme de la Vierge vers ſon corps & le Seigneur dit : « Lève-toi, ma Colombe, car tu ne reſteras pas dans l'obſcurité de la tombe », & auſſitôt Marie ſe leva glorieuſe & monta au ciel entourée des anges & reçue par toute la cour céleſte qui chantait : « Quelle eſt celle qui s'élève comme le matin, belle comme la lune, claire comme le ſoleil & auſſi terrible qu'une armée avec ſes bannières. » (Cant. IV.)

« Mais ſaint Thomas, étant abſent, ne voulut point croire à la réſurrection de la Vierge, pas plus qu'il n'avait ajouté foi à celle du Chriſt. Il déſira que la tombe fût ouverte & on la trouva remplie de lys & de roſes ; alors Thomas, levant les yeux, vit la Vierge qui s'élevait corporellement, entourée d'une auréole de lumière, montant lentement vers les demeures céleſtes &, pour raſſurer ſa foi, Marie lui jeta ſa ceinture, la même qui eſt conſervée juſqu'à ce jour dans la cathédrale de Prato. Outre les apôtres, cette réſurrection eut pour témoins Denis l'aréopagite, Timothée, les ſaintes femmes, Marie Salomé, Marie de Cléophas & une fidèle ſervante du nom de Servia. »

L'art, s'emparant de cette légende, en a reproduit jufqu'aux moindres détails & y a trouvé le fujet de fept compofitions différentes que voici :

1° L'ange, portant la palme, annonce à Marie fa mort prochaine. On peint ordinairement l'ange Gabriel; mais ce fut plutôt Michel, l'ange de la mort.

2° La Vierge fait fes adieux aux apôtres.

3° Mort de la Vierge.

4° Sépulture de la Vierge.

5° Portement de la Vierge au fépulcre.

6° Sa réfurrection & fon affomption : Marie s'élève vers le ciel triomphante & glorieufe.

7° Couronnement de la Vierge dans le ciel où elle prend fa place à côté de fon Fils.

Dans l'art primitif & particulièrement dans les fculptures gothiques, deux ou plufieurs de ces fujets font réunis. Souvent la fcène de la mort & celle de la fépulture forment le bas d'une repréfentation, lorfque l'affomption & le couronnement en compofent la partie fupérieure. C'eft ce qu'on remarque fur le portail de Notre-Dame de Paris, fur celui de la cathédrale d'Amiens & de plufieurs autres.

L'ange annonçant à Marie fa mort prochaine eft un fujet qui a été rarement traité; lorfqu'on le rencontre, Marie eft affife ou debout & l'ange, à genoux devant elle, porte la palme étoilée cueillie dans le Paradis. Dans une frefque à Orvièto & dans le bas-relief par Orcagna, au Campo Santo de Pife, l'ange entre en volant chez Marie, tenant la palme. Dans le *Predella* de Lippi, frère Philippe, l'ange, à genoux, préfente, au lieu de palme, un

cierge que Marie reçoit avec une grâce majeſtueuſe. Saint Pierre eſt debout derrière elle. Jean Schoeuffelein, de l'école allemande, a auſſi donné un exemple de cette ſcène.

Dans le vieux ſtyle byzantin, la mort de la Vierge eſt ſouvent intitulée ſon ſommeil, *Sonno della Madonna*. Car une ancienne croyance, rejetée plus tard comme hérétique, voulait que Marie n'eût point connu la mort comme les autres hommes, mais qu'elle s'endormît ſeulement juſqu'au moment de ſon aſſomption. C'eſt pourquoi, dans les anciennes peintures, on ne voit pas tant une ſcène, un événement qu'une eſpèce de cérémonie myſtérieuſe, car alors ce n'eſt pas la mort de la Vierge ou la Vierge mourante, mais ſon ſommeil, en attendant l'heure de ſa ſépulture ; tandis que dans les peintures modernes, on trouve la ſcène de ſa mort avec tous ſes acceſſoires poétiques & dramatiques. Soit dans un ſens, ſoit dans un autre, ce ſujet a été généralement traité depuis le premier âge de l'art chrétien juſqu'au XVIIe ſiècle. Dans les anciens exemples qui dérivent des écoles grecques, cette repréſentation eſt ſimple, ſolennelle & myſtique, ſe rapportant beaucoup à la légende & aux formules poſées par le manuel grec. Dans une de ces peintures, à la collection du palais de Kenſington, la couche ou le cercueil de Marie eſt au centre du tableau ; la Vierge eſt étendue, recouverte d'un manteau & d'un voile, ayant les yeux fermés & les mains croiſées ſur ſa poitrine. Les douze apôtres ſont autour de ſa couche, dans une attitude de douleur, des anges tiennent des cierges ; derrière le corps de la Vierge eſt le Chriſt ſur la tête duquel plane un glorieux ſéraphin ; Jéſus tient l'âme de la Vierge ſous la forme d'un enfant nouveau-né ; debout & ſur

le côté, ſont Denis l'aréopagite & ſaint Timothée, évêque d'Ephèſe, revêtus de leur robe épiſcopale ; devant & pour frapper les bras du grand prêtre qui avait voulu profaner la bière, eſt l'archange ſaint Michel. Cette circonſtance ne ſe remarque cependant guère que dans les peintures byzantines, car dans la légende italienne, traduite par l'art, les mains du profane ſe deſſèchent au ſimple contact de la bière. Dans cette œuvre tout eſt ſimple, ſolennel & naturel ; c'eſt un exemple parfait du génie byzantin. On voit un exemple ſemblable au muſée chrétien du Vatican.

Une autre peinture qui date du commencement du XIVe ſiècle environ & qui orne la collection de M. Brombey de Wooſten, préſente la Vierge couchée ſur un drap brodé, reſpectueuſement ſoutenu par des anges; aux pieds & à la tête, d'autres anges tiennent des cierges; Notre Seigneur, qui tend les bras, reçoit l'âme de Marie; devant ſont ſaint Jean à genoux & ſaint Pierre qui lit l'office des morts; les autres apôtres ſont derrière lui; trois femmes paraiſſent dans cette ſcène. Cimabuë a donné ce même ſujet & la ville d'Aſſiſe eſt en poſſeſſion de ſon œuvre. Dans un exemple par Giotto, ſe remarquent deux beaux anges à la tête & deux autres aux pieds, tenant le drap mortuaire ſur lequel Marie eſt étendue. On admire au muſée de Sienne ce même ſujet traité par Angelico & un autre, très-pathétique, par Taddeo Bartholi.

L'uſage de préſenter le Chriſt debout, près de la couche de ſa mère & recevant ſon âme, ſe maintint juſqu'au XVe ſiècle, avec quelques déviations de la diſpoſition originale ; mais la manière des modernes de traiter ce ſujet eſt tout à fait différente.

Ce ſommeil myſtérieux, ce paſſage apparent d'une vie à une autre devient, pour les modernes, une ſcène mortuaire ſans ſes accompagnements lugubres &, même en évitant les incidents ſurnaturels, les Italiens ont toujours donné beaucoup de grâce à cette repréſentation, ſurtout ſi nous en jugeons par la belle freſque de Ghirlandajo, dans Santa Maria Novella de Florence.

La compoſition par Albert Durer ſe fait remarquer par la beauté & la ſimplicité de l'expreſſion, par la grandeur & le calme dans l'arrangement; tout y décèle le naturel. Dans le centre eſt un bois de lit ſur lequel Marie eſt couchée, en face des ſpectateurs; ſes yeux ſont fermés; ſaint Pierre, vêtu en évêque, eſt à gauche & place un cierge dans la main de la mourante; un autre apôtre tient l'aſperſoir, avec lequel il répand de l'eau ſainte ſur la Vierge; un troiſième lit l'office des morts; au premier plan eſt un prêtre qui tient une croix, un autre encenſe; les autres apôtres ſont dans une attitude de dévotion & de douleur.

Une autre peinture du même maître, & qu'on voit dans la galerie de Fries, à Vienne, réunit, d'une manière remarquable, tous les incidents légendaires & ſurnaturels aux plus belles, aux plus grandes réalités. On la croit faite pour l'empereur Maximilien, comme un tribut offert à la mémoire de ſa première femme, l'intéreſſante Marie de Bourgogne. La diſpoſition du lit eſt la même que dans l'œuvre précédente, ſeulement les pieds ſont vers les ſpectateurs. Les traits de la Vierge mourante ſont ceux de la ducheſſe; à droite, ſon fils, qui fut plus tard Philippe d'Eſpagne, repréſente ſaint Jean & tient un cierge; les autres apôtres ſont à l'entour. Derrière eſt ſaint Pierre, ſous

le coftume d'évêque, lifant dans un grand livre; c'eft le portrait de Georges Zlatkonia, évêque de Vienne, ami & confeiller de Maximilien; derrière l'évêque & repréfentant un des apôtres, eft Maximilien lui-même, la tête baiffée, accablé de douleur. On aperçoit trois eccléfiaftiques qui entrent par une porte, munis d'une croix, d'un encenfoir & d'eau bénite. A la tête du lit, paraît le Chrift qui reçoit l'âme de fa mère fous la forme d'un petit enfant qui joint les mains & plus haut, dans la gloire céleste, on aperçoit fa réception & fon couronnement dans le ciel; fur un parchemin, au deffus de la tête de Marie, on lit : « *Surge, propera & veni.* » Parmi les anges qui planent dans les airs, trois portent des rouleaux de parchemin fur lefquels font écrits les trois textes des cantiques : « *Quæ eft ifta, quæ progreditur*, &c. » Cette peinture, qui porte la date de 1518, renferme quelque chofe de très-touchant comme mémorial.

La peinture qu'on admire à Munich, attribuée à Jean Schoeder, eft en effet bien remarquable par fa réalité & par fon coloris. Les têtes en font pleines de caractère; on remarque furtout celle de la Vierge avec fes yeux à demi fermés, comme fur le point de rendre fa belle âme à Dieu; mais on regrette d'y voir la repréfentation de Moïfe & d'Aaron placés fur un autel, près du lit de la mourante. Cette idée de l'artifte eft inexplicable.

Mais la Vierge n'eft pas toujours repréfentée morte ou mourante; quelquefois, elle fe prépare à la mort, ou elle eft en prières auprès de fa couche, les apôtres font autour d'elle. Dans une belle œuvre de Martin Schoen, elle eft à genoux, foutenue dans les bras de faint Jean, tandis que faint Pierre tient le livre des Evangiles; quelquefois elle eft affife fur fon

lit, parcourant le livre des Saintes Ecritures que ſaint Pierre tient ouvert devant elle.

Dans une peinture de Colas della Matrice, la mort de la Vierge eſt traitée dans un ſtyle tout myſtique & dramatique. Enveloppée d'un manteau bleu ſemé d'étoiles d'or, la Vierge eſt étendue ſur ſa couche; ſaint Pierre, ſous le coſtume de cardinal, lit l'office des morts; ſaint Jean, tenant la palme, pleure amèrement. Devant, & à genoux, ſont les trois grands dominicains, comme témoins du myſtère religieux : ſaint Dominique eſt dans le centre à gauche, ſainte Catherine de Sienne & ſaint Thomas d'Aquin ſont à droite; dans un compartiment au deſſus eſt l'aſſomption.

Si on examine les exemples italiens des écoles modernes qui ont ſupprimé les acceſſoires légendaires, on en trouve d'un mérite réel, d'une élégance particulière. C'eſt à ces titres que ſe recommandent les œuvres ſur ce ſujet, par Louis Carrache, par Domenicchio & par Carlo Maratti, leſquelles ſont traitées ſinon avec beaucoup de ſentiment poétique & religieux, du moins avec une grande dignité.

Mentionnons, en terminant, l'œuvre en ce genre par le Caravage, à cauſe de ſon hiſtoire & de ſa célébrité. On a toujours dit de lui qu'il peignait comme un brutal, parce que brutal il était; mais, dans ſon genre, il avait du génie. Il devint même à la mode à Rome pendant quelque temps, patroniſé par des perſonnages religieux éminents. Il peignit, pour l'égliſe de la Scala in Traſtevere, un tableau de la mort de la Vierge, lequel eſt un précieux exemple d'expreſſion vive & naturelle, comme il eſt le type du groteſque & de l'inconvenance. Au lieu d'être

voilée, Marie eſt étendue ſur ſa couche, les cheveux épars; les gros traits accentués, les grandes proportions du corps annoncent une bonne matrone du Traſtévéré. Les apôtres ſont debout; un ou deux s'enflent les joues à force de pleurs; ſaint Pierre ſe met les poings dans les yeux pour comprimer ſes larmes; une femme aſſiſe ſur le devant pleure amèrement. Rien ne peut être ni plus groſſier ni plus vulgaire. Les eccléſiaſtiques pour leſquels cette œuvre était faite refuſèrent de mettre ce tableau dans leur égliſe & le repouſſèrent. Il fut acheté par le duc de Mantoue, & avec le reſte de la collection de ce prince, il paſſa en la poſſeſſion de l'infortuné Charles Ier d'Angleterre. Après la diſperſion des peintures qui formaient le muſée de ce roi, ce tableau prit le chemin du Louvre où il eſt actuellement.

La ſcène du portement du corps de la Vierge au ſépulcre eſt aſſez rare. Un exemple qu'en a fourni Taddée Bartholi ſe fait remarquer par l'expreſſion des ſentiments religieux qui ſont le caractère prédominant de ce peintre. Une gravure, attribuée au Bonaſone, tirée d'une ſérie de la vie de la Vierge de Parmignano, préſente les apôtres portant le corps de la Vierge ſur leurs épaules, à travers un terrain rocheux par lequel ils ſemblent deſcendre dans la vallée de Joſaphat. Louis Carrache a auſſi laiſſé à Rome une œuvre ſur ce thème.

Dans les anciennes peintures, la ſcène de la ſépulture de la Vierge diffère peu de celle de ſa mort. Pour ne pas les confondre, il faut obſerver que ſi le Chriſt eſt debout, près du corps inanimé, tenant dans ſes bras l'âme de Marie, c'eſt la mort

qui eſt repréſentée; mais ſi dans le centre de la peinture ſe trouve un ſarcophage, ſi le corps eſt étendu ſur un linceul retenu par des anges ou par des apôtres, c'eſt la ſépulture. Angelico nous a laiſſé un bel exemple de cette ſcène. Dans ſon tableau, la Vierge eſt couchée comme une perſonne qui dort, ſur un linceul blanc ſoutenu par des apôtres qui ſe préparent à la dépoſer dans un tombeau de marbre; ſaint Jean porte la palme étoilée & ſemble s'adreſſer à un individu revêtu de la robe & de la calotte doctorales, lequel repréſente ſans doute Denis l'aréopagite; au deſſus, dans le ciel, l'âme de la Vierge, entourée d'anges, eſt reçue dans le paradis.

Il eſt facile de diſtinguer, dans les anciennes peintures, ſi l'artiſte a voulu repréſenter l'aſcenſion de l'âme de Marie au ciel ou l'aſſomption du corps. Dans le premier ſens, au moment où l'âme s'échappe du corps, Jeſus-Chriſt, en perſonne, debout devant la couche ou à la tête du lit mortuaire de ſa mère, la reçoit & l'admet à partager avec lui ſon bonheur ſuprême; c'eſt une aſcenſion de l'âme; tandis que dans l'aſſomption du corps, nous aſſiſtons au moment où l'âme étant réunie au corps, celui-ci ſe lève à la parole du Chriſt, *Surge*, & prend ſon eſſor vers le ciel, accompagné de perſonnages dont le nombre & l'eſpèce varient à l'infini, ſuivant le goût, l'idée ou la volonté des artiſtes ou des deſtinataires.

XXXI.

Affomption de la Vierge.

DE toutes les fcènes de la vie de la Vierge, aucune n'a été plus populaire, plus multipliée par toutes les branches de l'art & plus admirablement bien traitée que fon entrée en poffeffion du féjour bienheureux que lui avaient mérité les fublimes vertus qu'elle a pratiquées & les mérites infinis de fa vie, fi intimement liée à celle du Rédempteur. Sous le titre d'affomption, cette dernière circonftance devint l'expreffion vifible d'un acte de foi univerfel & comme tel, on la trouve en peinture dans toutes les églifes, fur les autels, fur les vitraux; en fculpture, au deffus des portes, dans les retables, dans des chapelles ou oratoires; enfin partout où la religion a élevé un édifice à Dieu, l'affomption ou le couronnement de la mère de fon fils s'y rencontre.

Les populations ont tant de fympathie pour une idée qui leur

fait voir monter au ciel, pour y être à jamais heureuſe, cette mère qu'on a ſi ſouvent vue la plus malheureuſe des mères, qu'elles ne s'en laſſent jamais. Auſſi que de fois l'art n'a-t-il pas eu à la reproduire. Dans ce ſujet tout plaît à l'œil & à l'eſprit.

Une tombe ouverte & vide n'a plus rien de ſombre, rien qui attriſte, & l'eſprit ſe porte naturellement à la penſée de la réſurrection future. Une femme, jeune & belle, entourée des eſprits céleſtes, montant au ciel, eſt pour l'œil un ſujet à la fois agréable & pieux qui laiſſe dans l'âme on ne ſait quoi de ſuave & dans l'eſprit le déſir d'avoir un jour le même bonheur.

La terre & ſes maux, la mort & la tombe reſtent ici-bas; l'eſprit pur de la plus ſainte des femmes, entouré de ſon tabernacle immaculé, accompagné d'harmonies angéliques, ſoutenu ſur les ailes des ſéraphins & des chérubins, s'élevant dans les cieux pour aller rejoindre ſon fils bien-aimé & ſe réunir à lui pour toujours, voilà la ſcène admirable qui s'offre à l'art & qui lui permet de développer tout le génie & toute la ſplendeur dont il eſt capable, ſans craindre de jamais outrepaſſer ſon ſujet.

Ici un libre cours eſt donné à l'imagination. Quel que ſoit le genre des perſonnages dont la toile doit ſe couvrir, tous peuvent y trouver place, ſoit comme ſpectateurs, ſoit comme aidant ou accompagnant le triomphe de Marie.

Cette ſcène peut auſſi être traitée ſous deux points de vue.

Dans le premier, elle eſt purement idéale & dévote; c'eſt l'expreſſion ſimple du dogme de foi : *Aſſumpta eſt Maria in cœlum.* Alors, la Vierge eſt vue montant au ciel au milieu d'une auréole de gloire, ſouvent couronnée ou voilée, les mains jointes, ſa robe blanche tombant ſous ſes pieds & entourée

d'un grand nombre d'anges; dans ce ſens, c'eſt un fait, un événement de ſa vie.

Dans le ſecond, elle revêt tout à fait la forme myſtique, mais toujours dévote; c'eſt purement une viſion imaginaire que l'art entoure de tout ce qui peut flatter la vue, alimenter la piété & ſatisfaire les beſoins du cœur.

C'eſt ſous ce point de vue qu'elle peut être employée comme ex-voto.

Dans toutes les anciennes peintures, la robe eſt toujours blanche, ſouvent parſemée d'étoiles & la Vierge ſemble fendre les airs en montant vers le ciel; les anges entourent l'auréole de gloire dans laquelle eſt placée la mère de Dieu. Telles ſont les diſpoſitions que la ſculpture préſente au deſſus des portiques des égliſes qui lui ſont dédiées, comme à Florence. Quelquefois, elle eſt aſſiſe ſur un trône entouré de lumière & ſupporté par des anges, comme au deſſus du portique du Campo-Santo de Piſe.

Mais il y a peut-être de la hardieſſe à dire que ce ſont des aſſomptions; on peut tout auſſi bien les prendre pour des formes idéales exprimant la glorification de la Vierge, parfaitement traduite par *l'Incoronata*, où Marie a revêtu le caractère de l'immortalité. Rien dans ces œuvres n'annonce, en effet, qu'elle quitte la terre; tandis que dans les vraies Aſſomptions, on trouve le plus ſouvent une tombe vide, les apôtres déſolés, fixant leurs regards vers le ciel où elle s'élève, comme l'aurore, de la nuit du tombeau.

L'Egliſe, n'ayant jamais déterminé de quelle manière eut lieu l'aſſomption, quelles furent les circonſtances qui l'accompagnè-

rent, a laiſſé a l'art un champ vaſte dans lequel il s'eſt donné toute liberté. Cependant, la compoſition ordinaire, d'après le *Guide de la peinture*, eſt celle-ci : Un tombeau ouvert & vide. Les apôtres dans l'étonnement. Au milieu d'eux Thomas, tenant la ceinture de la Vierge & la leur montrant. Au deſſus d'eux, dans les airs, la Sainte Vierge enlevée au ciel ſur des nuages. Une variante qu'on introduit quelquefois, c'eſt Thomas ſur les nuages, à côté de la Sainte Vierge & recevant de ſes mains une ceinture. La compoſition de quelques artiſtes eſt celle-ci : en bas une tombe ouverte, vide ou remplie de fleurs, au milieu, la Vierge planant dans l'eſpace, &, dans le haut, le ciel ouvert ; mais à ces diſpoſitions preſque générales, les artiſtes ont ajouté des acceſſoires plus ou moins nombreux, dont quelques-uns ajoutent à l'idée, tandis que d'autres en rehauſſent l'effet.

Dans l'œuvre de Giunta Piſano, des premières années du XIIIe ſiècle, le Chriſt & la Vierge s'élèvent enſemble, aſſis & portés ſur le même nuage, entourés d'anges. Un des bras du Chriſt eſt placé autour du corps de ſa mère. Cette idée, qui repoſe du reſte ſur le ſens du cantique chap. VIII « Quelle eſt celle qui s'élève du déſert, appuyée ſur ſon bien-aimé », n'a rien que de naturel. Quoi de plus ſimple que de ſuppoſer que le Chriſt voulut deſcendre à la rencontre de ſa mère!

Dans celle d'Andrea Orcagna, de 1359, la Vierge eſt aſſiſe ſur un trône magnifique qui eſt enlevé par quatre anges, tandis que deux autres font entendre des ſons mélodieux. Au deſſous de la Vierge eſt ſaint Thomas qui, les mains tendues, reçoit la ceinture ; au bas du tableau eſt le ſépulcre.

Dans la ſculpture qui orne la porte du ſud du Duomo de Florence, la tombe eſt omiſe, mais ſaint Thomas n'a pas été oublié, ſans doute à cauſe de l'enthouſiaſme qu'inſpirait à cette époque la *Sacratiſſima cintola della Madonna.*

Dans l'Aſſomption de Thadeo Bartoli, de 1413, qu'on voit à Berlin, l'artiſte a choiſi le moment où l'âme de Marie eſt réunie à ſon corps. Elle eſt revêtue d'une robe étoilée & dans l'attitude d'une perſonne qui ſe lève d'une poſition de repos, ce que l'artiſte a admirablement exprimé, car elle ſemble en partie être enlevée ſur les ailes des anges nombreux qui l'entourent, en partie être attirée par le pouvoir attractif du Chriſt qui plane au deſſus d'elle & qui prend, dans ſes mains, les mains jointes de ſa mère. La tendre ivreſſe exprimée ſur la figure de la Vierge, la ſpirituelle & douce dignité qui eſt empreinte ſur celle du Chriſt ſont tout à fait admirables & fixent la peinture dans le cœur & dans la mémoire des ſpectateurs comme une des plus belles compoſitions religieuſes. Il eſt vraiſemblable que cette action du Chriſt, qui tient dans ſes mains celles de ſa mère, a eu pour origine quelque modèle grec, car on la remarque ſur bien d'autres peintures allemandes & italiennes, mais nulle part ſi bien & ſi heureuſement exprimée que l'a fait le peintre de Sienne.

Un grand retable, de 1430, attribué à Domenico Bartoli, préſente Marie, aſſiſe ſur un trône, entourée de chérubins & d'un grand nombre d'autres anges adorant ou jouant ſur des inſtruments; les mains de la Vierge ſont jointes en ſigne de prière; ſa tête eſt voilée & couronnée; elle eſt revêtue d'une robe blanche parſemée de fleurs d'or. A travers le ciel ouvert, on

aperçoit le Chrift, jeune & fans barbe (à l'antique), les bras étendus vers fa mère & entouré des bienheureux; au deffous, mais dans le lointain, eft le tombeau entouré des apôtres; faint Thomas tient la ceinture.

Dans l'œuvre de Ghirlandajo, de 1475, la Vierge eft debout, revêtue d'une tunique étoilée & d'un grand voile blanc; fes mains font jointes; elle s'élève foutenue par quatre féraphins.

Celle d'Albert Durer préfente les apôtres autour du tombeau vide, regardant Marie qui s'élève dans le ciel, où elle eft reçue par fon fils; deux anges font à fes côtés.

Dans l'Affomption de Raphaël, de 1516, la Vierge eft affife dans le centre d'un croiffant; fes mains font jointes; un ange, à chaque côté d'elle, tient une torche allumée; au bas, on aperçoit le maufolée vide & onze apôtres. La conception de cette œuvre eft gracieufe & aimable, mais particulière à fon temps; on regrette que le génie de ce grand maître ne l'ait pas mieux infpiré en y introduifant les deux anges qui tiennent des torches, lefquels donnent à toute la fcène l'air d'une apothéofe païenne.

Dans celle attribuée à Gaudenzio Ferrari, de 1525, Marie, en robe blanche parfemée d'étoiles, s'élève droite dans les airs; fes bras font tendus, mais non élevés; fes traits ont une expreffion de douce joie; elle femble dire ces paroles, qui lui font attribuées : « Mon cœur eft prêt. » Plufieurs anges font autour d'elle; quelques-uns tiennent des cierges, un autre préfente à faint Thomas le bout de la ceinture; on aperçoit au deffous la tombe vide & les autres apôtres.

Mais voici l'œuvre capitale en ce genre, la plus remarquable

peut-être, du moins la plus impofante : nous parlons de la fameufe Affomption dont l'immortel Corrége a orné la coupole du grand Duomo de Parme, en 1530. L'efpace étant immenfe, l'artifte a été obligé de donner à fon œuvre des proportions giganteſques qui ne diminuent en rien l'effet, vu l'éloignement des fpectateurs.

Dans la partie la plus élevée de la coupole, là où la lumière tombe à flots, le Chrift femble fe précipiter au devant de fa mère qui, repofée fur des nuages, entourée d'une multitude d'anges, tend les bras vers fon fils; un rayon de joie fe répand fur l'enfemble de ce vafte travail. Autour du Dôme, comme s'ils fe tenaient fur un balcon, font placés les douze apôtres. Rien ne peut égaler l'effet de cette œuvre, & quand on penfe aux difficultés que l'artifte a dû rencontrer, on fe fent forcé de la confidérer comme un prodige d'audace, de force & de génie.

L'Affomption du Titien, à Venife, paffe pour une peinture célèbre, non égalée dans fon genre; nous ajouterons, qu'elle eft peu en rapport avec les anciennes traditions de l'art. Dans cette œuvre, la Vierge, entourée d'un flot de lumière, eft enlevée avec une telle rapidité que fon voile & fes vêtements en font dérangés; fes pieds font découverts, circonftance que repouffe l'art antique; fes vêtements, au lieu d'être blancs, font bleus & cramoifis; fes bras font étendus; fes traits n'annonçent pas la jeuneffe. Mais, quelque chofe de fublime dans leur expreffion de joie, c'eft le groupe admirable des petits anges qui l'entourent; les apôtres font au deffous; à vrai dire, l'enfemble de cette peinture & la fplendeur du coloris en font un enchantement pour les fens & pour l'imagination.

Dans celle de Palma Vecchio, de 1575, la Vierge, contrairement à toutes les autres, regarde la terre; elle détache ſa ceinture pour la donner à ſaint Thomas qui eſt au deſſous avec les autres apôtres. Cette œuvre eſt reſtée inachevée.

Celle d'Annibal Carrache offre une particularité dont l'art peut être ſatisfait, mais que le bon goût repouſſe en raiſon de l'attitude donnée à Marie. Dans ſon œuvre, la Vierge, au milieu d'une foule d'anges ſoutenus par des nuages, eſt placée en travers du tableau, les bras étendus; au deſſous eſt la tombe de marbre blanc ſculpté, avec onze apôtres dont un, d'un air étonné, tire du ſépulcre une poignée de roſes.

Son couſin Auguſtin paraît avoir été plus heureux, car on place ſon Aſſomption au rang des plus belles œuvres.

La mode de varier la poſe de la Vierge, introduite dans les écoles modernes, a ſouvent donné lieu à des excès regrettables. On cite une Aſſomption de Lanfranc, dans laquelle Marie fend les airs comme un nageur fendrait l'eau, ce qui lui donne une attitude plus que déſagréable.

Si parmi le nombre d'Aſſomptions que peignit Rubens, il s'en trouve quelques-unes qui ſont peu ſolennelles, peu pathétiques, du moins conduiſent-elles toutes la penſée vers une vie nouvelle. La plus belle de ſes œuvres ſur ce ſujet, comme compoſition ſcénique, eſt celle du muſée de Bruxelles, quoiqu'on puiſſe lui préférer encore celle qui orne la galerie des ſouverains d'Angleterre. Dans l'une & l'autre de ces deux peintures, la Vierge ſous un aſpect majeſtueux, couverte de draperies blanches & bleues, s'élève, les bras étendus, entourée d'une troupe d'anges; au bas du tableau ſont les apôtres & les ſaintes femmes; quelques-

uns des apôtres ſuivent Marie du regard, les autres expriment leur ſurpriſe à la vue des fleurs qui ſemblent éclore dans le mauſolée vide. Les couleurs des draperies, la poſe des perſonnages très-naturelle, tout concourt à faire de ces peintures des modèles à imiter.

Il n'eſt pas néceſſaire, ſans doute, de parler de l'œuvre du Pérugin qui orne le muſée de Lyon, tout le monde la connaît, & ſi le maître de Raphaël s'eſt laiſſé ſurpaſſer par ſon élève, ce n'eſt point par l'expreſſion du ſentiment, ſurtout ſi on en juge par ſa belle Aſſomption qui eſt conſervée dans l'académie de Florence.

Le Guide a toujours excellé dans la repréſentation de la Vierge, mais ſuivant le goût & le genre de ſon temps & des écoles de ſon époque. Ses Madones ont une eſpèce d'élégance aérienne qui les rend très-attractives, mais elles reſſemblent trop à des nymphes. Cependant on conçoit de ce maître une idée plus avantageuſe quand on a vu ſa grande Aſſomption qui figure dans la galerie de Munich. Quant à celle qu'on voit à Bridgewater, ce n'eſt qu'une Immaculée Conception qu'on prend ſouvent pour une Aſſomption.

Le Pouſſin, de l'école françaiſe, a auſſi fait le triomphe de Marie; ſon œuvre, marquée au coin du génie, ſe diſtingue de celle de tous les autres maîtres par le moment choiſi pour la repréſentation. Toutes les Aſſomptions que nous venons d'analyſer préſentent le fait au moment où il commence, en quelque ſorte, à s'accomplir. La vue des apôtres, d'une tombe vide, tout y rappelle la terre d'où eſt partie cette reine des anges pour aller prendre poſſeſſion de ſon royaume, quelques-uns la préſentent comme déjà au ſein du paradis, recevant des mains du

Tout-Puiſſant la couronne qui lui était dès longtemps préparée. Le Pouſſin a pris le milieu entre ces deux points, mais il a mis dans ſa compoſition toute la nobleſſe, tout le feu qu'on était en droit d'attendre de ſon génie, dit Emeric David. Il nous montre la Vierge au milieu des airs, entourée d'une foule d'anges qui, en l'adorant, la tranſportent comme un léger fardeau. Les apôtres, le tombeau, qui aurait rappelé ſa nature mortelle, ont diſparu.

Le groupe eſt déjà loin de la terre qu'on aperçoit à peine, & encore loin des cieux dont on ne fait qu'entrevoir la divine clarté. Ce moment, choiſi par notre peintre, réunit tout l'intérêt que peuvent inſpirer, dit notre ſavant obſervateur, le ſouvenir du monde que la Vierge a abandonné & l'idée des cieux où elle eſt ſur le point d'atteindre. Bien des peintres ont placé Marie aſſiſe ſur des nuages que des anges environnent. Combien le Pouſſin a été mieux inſpiré quand il l'a placée debout, levant vers le ciel ſes mains & ſes regards, paraiſſant s'élancer vers ſon éternelle demeure! Autant la penſée de ce tableau eſt heureuſe, autant l'exécution en eſt ſavante. Quelle vérité dans l'action de toutes les figures, dans l'aſcenſion du groupe, dans les effets du vent qui ſemble la ſoulever! quelle ſérénité ſur le viſage de la Vierge! comme les têtes des anges ſont belles! quels nobles contours, quelle grandeur, quelle fierté, quelle fineſſe dans leurs traits céleſtes! quelle chaleur dans l'expreſſion de l'amour & de la crainte religieuſe dont ils ſemblent pénétrés! Le coloris, obſerve très-bien Emeric David, n'offre pas les teintes éclatantes qu'un goût difficile pourrait exiger dans un pareil ſujet; mais il préſente des couleurs douces, riches, variées qui ne manquent point de vivacité, & qui ſont entre elles dans un par-

fait accord. Dans ce tableau, que le Pouſſin a terminé avec le plus de ſoin, on peut admirer également & le peintre & le poëte.

Comme bien d'autres ſujets religieux, une aſſomption peut, par ſes acceſſoires, prendre un caractère purement dévot. Elle ceſſe alors d'être un fait, un événement, mais elle devient une viſion, un myſtère. Il exiſte de magnifiques œuvres en ce genre; nous allons en indiquer quelques-unes.

La première que nous choiſiſſons eſt un exemple florentin primitif, de 1500 environ. Marie eſt debout & s'élève dans une belle attitude; deux anges la couronnent, d'autres la ſoutiennent, d'autres encore font entendre des ſons mélodieux qu'ils tirent de divers inſtruments de muſique; les apôtres & la tombe ſont au deſſous, ſur un côté ſe montrent ſaint Ambroiſe & ſaint Auguſtin, derrière ceux-ci ſaint Côme & ſaint Damien. En introduiſant ces perſonnages, Borgognone, auquel elle eſt attribuée, montre aſſez que ſon œuvre eſt un *ex-voto*, peut-être contre la peſte. Cette peinture eſt du reſte curieuſe, belle & expreſſive.

Dans un ſecond exemple, de cinquante ans plus ancien, Marie aſſiſe, élégamment vêtue de blanc, avec un ornement bleu clair dans ſes cheveux, s'élève dans une auréole de gloire, ſoutenue par ſix anges. Dans le bas eſt le tombeau garni de fleurs; ſur le devant, ſaint François & ſaint Jérôme ſont agenouillés.

Dans un autre, par Granacci, de 1530, la Vierge, montant dans la gloire, préſente ſa ceinture à ſaint Thomas qui eſt à genoux. De chaque côté, comme témoins, ſont ſaint Jean-Baptiſte, patron de la ville de Florence; ſaint Laurent, patron de Laurenzo Médicis; & les deux apôtres, ſaint Barthélemy & ſaint Jacques.

Dans celle d'Andrea del Sarto, de 1550, Marie, vêtue de blanc, eſt aſſiſe au milieu d'un nuage vaporeux. De chaque côté ſont des anges ; au bas du tableau on voit la tombe & les apôtres, groupe beau & ſolennel. Preſque au premier plan, ſont ſaint Nicolas & l'intéreſſante Marguerite de Cortone. Si la tête de la Vierge n'était point celle de la femme du peintre, cette œuvre ne laiſſerait rien à déſirer.

Parmi les toiles remarquables que poſſède le muſée de Lyon, nous n'aurons garde d'oublier la fameuſe Aſſomption par le Guide, laquelle tient par ſon mérite, une des premières places dans cette galerie. Marie, radieuſe & triomphante de la mort, dit la notice, eſt enlevée au ciel par des anges ; une foule de ſéraphins environnent ſon auréole & la contemplent dans ſa gloire.

Quant à l'œuvre de Nuvolone, qui fait auſſi partie de la même galerie, quoiqu'on lui donne le titre d'Immaculée Conception, nous n'héſitons pas à la placer au nombre des Aſſomptions. Tout, dans cette peinture, indique que c'eſt ce dernier ſujet que le peintre a voulu exprimer ; nous ajouterons même que ſon mérite, comme compoſition ſur ce thème, eſt peu conteſtable. Ici, la Vierge, couronnée par des anges, eſt portée dans les cieux par des ſéraphins ; or, ſi ce n'eſt pas une Aſſomption, on pourrait à juſte titre demander à l'artiſte : Que va-t-elle faire au ciel ? puiſque, à peine conçue, elle n'a pas encore rempli la miſſion que l'Eternel lui deſtine & qui doit lui mériter la couronne que tout porte à penſer qu'elle va recevoir.

Terminons par l'Aſſomption que Trémolière a laiſſée, en 1737, dans l'égliſe des Chartreux, de Lyon, faiſant pendant à ſon Aſcenſion dont nous avons déjà parlé.

Cette œuvre s'écarte peu de la compoſition ordinaire du ſujet : ſur la terre, le tombeau vide, entouré d'apôtres, mais encore garni du linceul blanc dont fut enveloppé le corps de Marie. Dans l'eſpace, la Vierge, vêtue d'une tunique blanche & d'un voile bleu, les mains croiſées ſur ſa poitrine, les yeux affectueuſement fixés au ciel, terme de ſon voyage; s'élevant doucement portée par des anges dont les traits expriment la joie. Si l'artiſte eſt reſté, pour cette partie de ſon tableau, dans les limites de l'ordinaire, du moins a-t-il le mérite d'être auſſi reſté dans celles des convenances & de la vérité.

Tout l'intérêt de cette œuvre ſe porte ſur un apôtre, ſaint Thomas, ſans doute toujours incrédule, qui, ayant ôté le linceul qui couvrait le ſépulcre, y plonge avidement ſon regard ſcrutateur comme pour s'aſſurer par lui-même du fait de la réſurrection de Marie, dont ſemble s'entretenir un des douze qui, appuyé ſur le tombeau, converſe avec ſaint Pierre, tandis que les autres apôtres accompagnent du regard la Vierge dans ſon aſſomption.

Une particularité, unique peut-être à cette œuvre, eſt un petit ange, planant dans l'eſpace, entre la Vierge qui s'élève, & le tombeau qu'elle vient de quitter, & tenant à la main un bouquet de roſes faiſant alluſion ſans doute à celles dont la légende rapporte que le tombeau fut rempli.

XXXII.

Couronnement de la Vierge dans le ciel.

ON dirait que c'eſt avec regret que l'art a vu épuiſer les magnifiques ſujets que la biographie de Marie, de cette femme angélique, lui a fournis. Après avoir retracé tant & tant de fois & de pluſieurs manières, toutes les ſcènes que lui prêtaient l'Ecriture & les hiſtoires légendaires, il a encore voulu dire d'elle ce qu'aucun œil mortel n'a vu, ce qu'aucun eſprit humain n'a pu raconter, ce qu'aucune plume n'a pu tracer, mais ce qu'on peut juſtement ſuppoſer, ſon couronnement dans le céleſte ſéjour. Il s'eſt élevé, par l'idéal, juſqu'aux pieds du trône de l'Eternel, & là, il lui a ſemblé voir le cérémonial de l'entrée de Marie dans ſon royaume, de ſon introniſation, & c'eſt ce qu'il a retracé ſur quelques toiles qu'on intitule : *Couronnement de la Vierge.*

Nous avons fait remarquer que, dans quelques œuvres, cette

fin glorieuſe de l'hiſtoire de Marie ne forme qu'un ſeul ſujet avec ſon aſſomption. Mais il convient de diſtinguer, comme l'art l'a fait quelquefois, ſon couronnement ſcénique & ſolennel d'avec l'*incoronata* myſtique, qui eſt le triomphe de l'Egliſe allégorique, un thème purement dévot; tandis que le couronnement ſolennel eſt la concluſion entière de la vie de la Vierge.

Dans ce dernier ſens on a, non-ſeulement la cour céleſte, les champs argentés du paradis, peuplés d'eſprits immortels, la perſonnification ſublime du Chriſt glorifié, repréſenté comme viſion, mais encore le triomphe de la créature humaine, de l'humble femme élevée à l'immortalité & à la royauté du ciel, de la terre, des mers & de l'univers entier.

La terre, ſon ſépulcre & ſon linceul, nous montrent que, comme ſon fils, elle eſt entrée dans la gloire par la ſombre porte de la mort & qu'elle n'a obtenu la félicité qu'après avoir parcouru les ſentiers de la douleur. Son fils, à côté duquel elle eſt aſſiſe, a daigné eſſuyer ſes larmes en plaçant ſur ſa tête la couronne que lui ont value ſes nombreuſes & ſublimes vertus. Le Père éternel la bénit, le Saint Eſprit rend témoignage, les chérubins & les ſéraphins la reçoivent & la ſaluent comme leur reine.

Dans l'*Incoronata*, la compoſition préſente preſque toujours, comme expreſſion dévote, non-ſeulement les eſprits celeſtes, les patriarches, les martyrs, les pères & les docteurs de l'Egliſe, mais encore les ſaints patrons & les adorateurs.

Ce dernier ſujet ſe rencontre ſouvent dans les peintures primitives & dans les retables. Le ſujet du couronnement ſcénique & ſolennel eſt plus rare; cependant il entre, comme le dévot,

dans l'ornementation des égliſes & des muſées; en voici quelques exemples :

Dans l'abſide du Duomo, à Spolette, on voit, au bas, la mort de la Vierge, dans le genre habituel byzantin, traité dans le ſtyle italien, Jéſus recevant l'âme de la Vierge, & au deſſus ſon couronnement. Ici, la Vierge eſt à genoux, revêtue d'une robe blanche, parſemée de fleurs d'or, & le Chriſt, qui repréſente le Père éternel, la couronne reine du ciel.

Albert Durer termine ſa belle ſérie de la vie de la Vierge par une compoſition bien remarquable. Sur la terre eſt le mauſolée vide; les apôtres, à l'entour, regardent avec admiration les régions ſupérieures. Aucune alluſion n'eſt faite à la ceinture; au deſſus, la Vierge plane dans l'eſpace, ayant l'arc-en-ciel ſous ſes pieds; elle eſt couronnée par le Père & par le Fils & la colombe eſt placée au deſſus de ſa tête.

On voit, au Vatican, le Couronnement de la Vierge attribué à Raphaël. Il eſt certain que ce maître en deſſina le carton & commença le retable des religieuſes du Mont-Luci, près de Pérouſe; mais il paraît auſſi hors de doute que la peinture, telle qu'elle eſt, fut toute faite par ſes élèves : Jules Romain & Jean François Penni. Dans cette œuvre, on trouve la tombe au deſſous, remplie de fleurs, entourée des douze apôtres; Jean & ſon frère Jacques, un peu ſur le devant, regardent le ciel; ſaint Pierre eſt derrière eux &, plus dans le fond, eſt ſaint Thomas tenant la ceinture. Le trône eſt placé dans le ciel où la Vierge, douce & belle, eſt aſſiſe avec ſon fils, les mains jointes, la tête voilée & les yeux humblement baiſſés; elle ſe penche légèrement pour recevoir la couronne d'or que Jéſus

eſt ſur le point de mettre ſur ſa tête. La colombe eſt omiſe, mais huit ſéraphins, aux ailes reſplendiſſantes des couleurs de l'arc-en-ciel, planent au deſſus de la Vierge. A droite, un ange magnifique joue du tambourin, à gauche, un autre, non moins beau, joue du violoncelle &, au milieu d'un déluge de lumière, une foule d'eſprits céleſtes rempliſſent le fond.

Le couronnement de la Vierge change quelquefois de titre & prend celui de Vierge glorieuſe; ſous cette dernière appellation nous n'aurons garde d'oublier le chef-d'œuvre de Rubens, qu'a fourni au muſée de Madrid la riche collection de l'Eſcurial. Ici, la Vierge eſt entourée & adorée d'un groupe de quinze perſonnages parmi leſquels on diſtingue ſaint Pierre & ſaint Paul, patrons du peintre & pluſieurs autres bienheureux des plus célébrés. Ce tableau, où Rubens a rajeuni le ſujet favori des Francia, des Pérugin, des Cima da Conegliano & de pluſieurs maîtres antérieurs à Raphaël, eſt traité en petites proportions; mais tout y eſt digne du peintre d'Anvers. Arrangement des groupes, force & délicateſſe de la touche, couleur, effet, tout eſt merveilleux, magique.

Un des points de la vie de la Vierge que l'art s'eſt principalement complu à reproduire, c'eſt ſon couronnement par ſon fils. C'eſt le type habituel de l'Egliſe triomphante. Le Chriſt couronnant Marie, c'eſt le Chriſt couronnant l'Egliſe qu'elle repréſente.

Dans toutes les plus anciennes œuvres ſur ce ſujet, c'eſt le Chriſt ſeul qui place la couronne ſur la tête de ſa mère, aſſiſe ſur le même trône, à ſa droite. Quelquefois la compoſition ne préſente que ces deux figures; quelquefois auſſi apparaiſſent

le Père éternel qui les contemple & le Saint Efprit, en forme de colombe, qui plane au milieu d'eux. Dans les exemples modernes, la Vierge eft affife entre le Père & le Fils, tous deux fous la forme humaine, tous deux tenant la couronne fur la tête de Marie & le Saint Efprit planant au deffus d'eux. Dans quelques exemples, la Vierge eft aux genoux de fon fils qui lui pofe la couronne fur la tête; autour d'eux, font des anges chantant en chœur; fouvent à la foule des anges, fe joignent un grand nombre de patriarches, de faints, de martyrs, de pères de l'Eglife & d'autres bienheureux.

Parmi les nombreufes citations que nous pourrions faire de ce fujet ainfi traité, nous choififfons les plus anciens, parce qu'ils ont dû fervir de modèle aux modernes.

Il exifte en mofaïque un groupe bien fingulier en ce genre. La Vierge eft intronifée avec fon fils; elle eft affife à fa droite, à la même hauteur & tout à fait comme fon égale; le Chrift la tient entrelacée dans fes bras, fa main droite repofe fur l'épaule de la Vierge, de fa main gauche il tient un livre ouvert fur lequel eft écrit : *Veni, electa mea;* la Vierge porte une magnifique couronne que fon fils lui a fans doute pofée fur la tête. Marie porte auffi un livre ouvert fur lequel on lit: *Sa main droite fera au deffus de ma tête & il m'enlacera de fa main gauche;* le Chrift n'a que le nimbe autour de la tête. La Vierge eft évidemment ici le type de l'Eglife triomphante & glorifiée, ayant vaincu le monde. La fignification de cette compofition eft toute dans le livre des révélations : « à celui qui vaincra, j'accorderai de fiéger avec moi fur mon trône. » Quoique mal exécutée, cette mofaïque que l'on voit à Rome, ne remonte

pas au delà du XIIe siècle & eſt unique dans ſon genre, comme peinture & comme décoration d'égliſe.

Dans une autre moſaïque, in Santa Maria Maggiore, repréſentant auſſi, peut-être pour la première fois, le couronnement de Marie, le ſujet eſt traité avec la plus grande ſimplicité. Le Chriſt & la Vierge, de grandeur coloſſale, ſont aſſis ſur le même trône royal, au milieu d'un cercle de gloire. Le fond du tableau eſt bleu parſemé d'étoiles d'or. De la main droite, le Chriſt place la couronne ſur la tête de ſa mère, de la gauche, il tient un livre ouvert avec ce texte habituel : *Veni, electa mea.* La Vierge ſe penche légèrement en avant, ſes mains ſont jointes en ſigne d'adoration. De chaque côté de la gloire ſe trouvent neuf anges, repréſentant les neuf chœurs de la hiérarchie céleſte. Derrière ceux-ci, & à droite, ſont ſaint Pierre, ſaint Paul, & ſaint François; à gauche, ſont les deux ſaints Jean & ſaint Antoine de Padoue. Toutes ces figures ſont très-petites, en comparaiſon de celles du Chriſt & de la Vierge; mais, plus petites encore ſont celles du pape Nicolas IV & du cardinal Giacomo Colonna, ſous les auſpices deſquels la moſaïque fut exécutée en 1288, par Jacopo della Turrita, religieux Franciſcain. Sur le devant des groupes, coule le fleuve du Jourdain, ſymbole du baptême & de la régénération; ſur ſes rives eſt le cerf, emblème de l'aſpiration religieuſe. Sous le groupe central eſt cette inſcription : *Virgo aſſumpta eſt.* Toutes les parties, tous les détails de cette œuvre ſont admirablement bien traités & ce qui lui donne plus d'intérêt encore c'eſt d'être, ſans doute, le premier exemple de la glorification de ſaint François & de ſaint Antoine de Padoue, qui avaient été canoniſés environ quarante ans auparavant.

La mofaïque par Gaddo Gaddi, au deffus de la grande porte de la cathédrale de Florence, diffère de la précédente en ce que pendant que le Chrift, de fa main gauche, pofe la couronne fur la tête de Marie, il la bénit de fa droite; il femble même, pour cela, avoir dépofé fa propre couronne, car elle eft placée près de lui. L'attitude de la Vierge eft auffi toute particulière.

Nous n'avons pas befoin de parler du Couronnement de la Vierge par Simone Memmi, que l'on voit au Louvre; tout le monde le connaît. Il n'a, du refte, rien de bien remarquable qui puiffe intéreffer l'art, fi ce n'eft fon ancienneté, & nous aurions trop à faire fi nous voulions entrer ici dans le détail de toutes les peintures, de toutes les verrières qui ont retracé, exprimé le couronnement de la Vierge.

Dans un petit retable, par Giotto, le Chrift & la Vierge font affis enfemble fur un même trône. De fes deux mains, le Chrift place une couronne de diamants fur la tête de Marie, qui fe penche légèrement en avant; les mains de cette dernière font croifées fur fes genoux. Des anges agenouillés fe tiennent devant le trône, les uns avec des encenfoirs, les autres avec des préfents.

Dans un fecond retable, par le même artifte, le Chrift porte une riche couronne de pierreries; il eft affis fur un trône; la Vierge, les mains jointes, eft à genoux devant lui; ils font entourés d'un grand nombre d'anges, tenant des inftruments de mufique.

Dans le Couronnement, par Piero Laurati, les figures du Chrift & de la Vierge, affis fur le même trône, reffemblent en expreffion & en fentiment, à celles de Giotto; les anges font

diſtribués autour du trône & le traitement en eſt totalement typique.

L'une des plus célèbres & des plus belles peintures d'Angelico da Fieſole, c'eſt ſon Couronnement de la Vierge, actuellement au Louvre, mais qui était primitivement au deſſus du grand autel de l'égliſe du couvent de Saint-Dominique à Fieſole, dans lequel Angelico fut élevé & fit ſa profeſſion de moine. La compoſition en eſt conçue comme s'il s'agiſſait d'une grande cérémonie royale ; les êtres qui y figurent ont une phyſionomie & une grâce vraiment céleſtes. Le Rédempteur, couronné lui-même, portant un manteau d'hermine d'un roi terreſtre, eſt aſſis ſur un trône, ſous un dais gothique ; il tient la couronne des deux mains & la place ſur la tête de la Vierge, qui eſt à genoux devant lui. Elle a dans ſes traits une beauté délicate, jointe à une expreſſion de divine humilité. Sa face, vue de profil, eſt cachée en partie par un voile tranſparent qui retombe ſur une robe cramoiſie, ſur laquelle eſt une tunique bleue. De chaque côté eſt un chœur d'anges, vêtus de tuniques éblouiſſantes, faiſant entendre de céleſtes harmonies, en regardant avec admiration le groupe principal. Plus bas, à droite, ſont dix-huit, à gauche vingt-deux perſonnages des principaux patriarches, apôtres, ſaints & martyrs, parmi leſquels ſe trouvent ſaint Dominique & ſaint Pierre. Au bas de cette grande compoſition eſt une bordure formée de ſept compartiments contenant, au centre, une *Pieta* & de chaque côté trois petits ſujets tirés de la biographie de ſaint Dominique. La beauté ſpirituelle des têtes, les teintes délicates des coloris, le charme ineffable, répandu ſur tous les traits, donnent à cette œuvre un effet magique dont on ne pourrait ſe rendre compte

ſi on ne ſavait que Fra Angelico da Fieſole était l'artiſte par excellence pour rendre les ſujets pieux.

En ſouvenir de cette gracieuſe conception italienne, a été fait, par un peintre que l'on croît allemand & dont le nom nous eſt inconnu, le Couronnement qui orne la collection de Walenſtein (*Kenſington Palace*) en Angleterre. Ici la Vierge eſt couronnée par la Trinité. Marie, les bras croiſés ſur la poitrine, vêtue d'une draperie bleue, eſt agenouillée devant un trône demi-circulaire, ſur lequel ſont aſſis le Père & le Fils, tandis que le Saint Eſprit, ſous forme de colombe, aux ailes déployées, plane au deſſus d'eux. Le Père, ſous une figure reſpectable, porte la tiare & tient le ſceptre ; les traits du Chriſt expriment la ſatisfaction ; de ſa main droite, il tient une croix de criſtal ; de la gauche, il tient une couronne qu'il va dépoſer ſur la tête de la Vierge. Le trône, d'or, eſt garni de pierres précieuſes. Au bas ſont divers compartiments renfermant un grand nombre de ſaints & de martyrs, parmi leſquels ſont les bienheureux les plus populaires en Flandre & en Bourgogne. Ces deux œuvres, ſorties de pinceaux étrangers l'un à l'autre, ſont également remarquables par le fini, la beauté du coloris & la délicate élégance des traits. Cependant l'artiſte italien ſemble l'emporter par la grâce & la beauté harmonieuſe & divine de ſes têtes.

La peinture & la ſculpture ne ſont pas les ſeules branches de l'art qui ſe ſont occupées du couronnement de la Vierge, la ciſelure, qui fait partie des beaux arts, a auſſi voulu payer ſon tribut à la reine du ciel en reproduiſant ſon triomphe. On conſerve, à San Giovanni de Florence, une paix ſur laquelle eſt repréſenté le couronnement de Marie par ſon divin fils, en pré-

ſence des ſaints & des anges. Ce vaſe ſacré, ſorti des mains de Maſo Finiguerra, préſente plus de trente figurines d'un deſſin exquis & d'un caractère parfait. L'empreinte ou gravure de ce beau travail eſt du reſte conſervée à la bibliothèque impériale à Paris.

XXXIII.

Symboles & attributs donnés à Marie.

NOUS avons retracé, à grands traits, l'hiſtoire de la mère de Dieu, racontée par les beaux-arts; continuons notre œuvre par quelques mots ſur les différents ſymboles ou attributs que les artiſtes placent à côté de ſa perſonne, comme pour indiquer tous les titres, toutes les appellations, tous les honneurs que la piété s'eſt plu à lui donner & qu'il leur eſt impoſſible de rendre autrement que par un langage ſymbolique conventionnel.

Commençons par ceux qui ſont empruntés aux litanies de la Vierge & à certains textes des cantiques. Ces ſymboles, que dans tous les âges, l'Egliſe lui a donnés, accompagnent fréquemment, au XVe & au XVIe ſiècle, ſes repréſentations, exaltent ſa glorification & même, au XVIIe ſiècle, furent introduits dans l'Immaculée Conception.

Le Soleil & la Lune. — Texte des cantiques appliqué à Marie

par ce paſſage de l'Apocalypſe : « Une femme vêtue du ſoleil, ayant la lune à ſes pieds & ſur ſa tête une couronne de douze étoiles. » De là cet éclat du ſoleil autour de ſa perſonne, &, à ſes pieds, le croiſſant de la lune.

L'Etoile. — Ce ſymbole, brodé très-ſouvent ſur le voile de la Vierge ou ſur une des épaules de ſon manteau bleu, eſt preſque devenu une marque diſtinctive des œuvres des plus grands peintres. La *Madonna della Stella* eſt une œuvre qui rappelle le plus expreſſif des titres de Marie : l'étoile de la mer, qui n'eſt autre que l'interprétation de ſon nom juif מרים (*Mirjam*), mais elle eſt auſſi l'étoile de Jacob, l'étoile du matin, l'étoile fixe.

Lorſque, au lieu d'une ſeule étoile ſur ſon voile ou ſur ſes vêtements, on en voit douze, l'alluſion eſt celle du texte de l'Apocalypſe déjà cité & le nombre des étoiles rappelle celui des apôtres.

Le Lis. — Je ſuis le lis de la vallée (Cantique). Comme emblème de la pureté, le lis eſt introduit dans l'Annonciation ; il doit être ſans étamines. Avec les madones intronifées, il eſt placé dans les mains des anges, mais ſurtout dans les tableaux d'artiſtes florentins, car le lis eſt l'emblème de la patronne de leur ville, choiſie par leurs concitoyens comme deviſe de la cité ; c'eſt pour cette même raiſon qu'il devint celui de la monarchie françaiſe. Des épines ſont quelquefois entremêlées au lis pour exprimer que la pureté n'eſt pas toujours, ici-bas, exempte de ſouffrances.

La Roſe. — Elle eſt la roſe de Saaron. La roſe eſt dédiée à la Vierge, comme étant l'emblème de l'amour & de la beauté. Souvent un petit bouquet de roſiers ou un jardin de roſes eſt

introduit & forme le parterre du tableau. Il en exifte un bel exemple dans une œuvre de Céfar de Sefto &, un autre, la Madone du Buiffon de rofes, par Martin Schoen.

Le Jardin fermé. — Cette allégorie eft empruntée, comme bien d'autres, aux chants de Salomon. Il exifte des peintures dans lefquelles le jardin, clos de treillages ou de buiffons de rofes, forme le fond du tableau, dans les Annonciations ou dans l'Immaculée Conception, témoin la belle peinture par Francia. La clôture eft quelquefois formée de pierres ou de paliffades, comme dans l'œuvre d'Albert Durer.

La Fontaine toujours pleine, le Puits fcellé pour toujours, la Tour de David, le Temple de Salomon, la Cité de David, tous attributs auffi empruntés aux cantiques & donnés à la Vierge, font introduits dans quelques tableaux ou fur des verrières d'églife.

La Porte clofe. — C'eft une métaphore tirée des prophéties d'Ezéchiel.

Le Cèdre du Liban. — C'eft une allégorie fouvent employée à caufe de la ftature élevée, de la fubftance incorruptible, des parfums & des vertus curatives qui font attribuées à cet arbre en Orient & qui expriment la grandeur, la bonté & les vertus de Marie.

La Palme victorieufe, le Cyprès, l'Olivier, comme fignes de paix, d'efpérance & d'abondance, font des emblèmes qui conviennent à Marie.

Le Rejeton de Jeffé. — Quand cet emblème eft repréfenté comme un branche verte entrelacée de fleurs, il eft très-fignificatif.

Le Miroir de juſtice eſt une métaphore empruntée au Livre de la Sageſſe.

Le Livre fermé eſt un ſymbole ſouvent placé dans les mains de la Vierge, dans une Annonciation myſtique. L'alluſion eſt tirée du texte d'Iſaïe décrivant la viſion du Livre fermé, dans lequel ni le ſavant ni l'ignorant ne peuvent lire.

Le Buiſſon qui brûle ſans ſe conſumer eſt introduit par le Titien dans une Annonciation, avec une ſignification myſtique.

Un grand nombre d'autres acceſſoires ſont introduits dans les repréſentations de la Vierge & de l'Enfant, leſquels ſont ſuſceptibles d'interprétations plus générales.

Le Globe, comme emblème de ſouveraine puiſſance, eſt un ſymbole depuis longtemps placé dans les mains du divin enfant.

Quand le Globe eſt ſous les pieds de la Vierge, entouré d'un ſerpent, il figure notre rédemption, le triomphe de Marie ſur le monde déchu, ſa puiſſance ſur le démon.

Le Serpent eſt l'emblème général de Satan, du péché ; mais, ſous les pieds de la Vierge, qui lui écraſe la tête, c'eſt l'interprétation de ces paroles de la Genèſe : *Ipſa conteret caput tuum.*

La Pomme. — C'eſt de tous les attributs le plus ordinaire ; elle fait alluſion à la chute de l'homme. Quand elle eſt dans les mains de l'enfant, elle indique qu'il eſt la réparation du mal cauſé par la pomme ; lorſqu'elle eſt dans les mains de la Vierge, celle-ci eſt déſignée comme une ſeconde Eve.

La Grenade avec ſes graines éparſes était l'ancienne figure de l'eſpérance, mais de l'eſpérance religieuſe. Dans les anciennes peintures, on la voit ſouvent placée dans les mains de l'enfant Jéſus qui la préſente à ſa mère.

Beaucoup d'autres fruits & même des fleurs ſont introduits dans les œuvres de quelques artiſtes, ſelon leur goût & l'idée qu'ils veulent rendre.

Généralement les fruits ſymboliſent les dons du Saint Eſprit : la joie, la paix, l'amour. Toutes les fleurs ſont conſacrées à Marie.

Les épis de blé, placés dans la main de l'Enfant-Dieu, comme l'a fait Louis Carrache, indiquent viſiblement le pain euchariſtique, comme les raiſins ſymboliſent le vin.

Le Livre. — Lorſqu'il ſe trouve dans les mains de l'enfant, c'eſt l'Evangile ou le Livre de la Sageſſe. Quand il eſt dans les mains de la Vierge, on peut lui donner deux ſignifications : s'il eſt ouvert ou ſi elle a ſes doigts placés entre les feuillets, c'eſt le Livre de la Sageſſe; s'il eſt fermé, c'eſt unſymbole particulier à la Vierge.

La Colombe. — Une ſeule colombe, voltigeant au deſſus de la tête de la Vierge, eſt l'emblème reçu du Saint Eſprit. Lorſqu'il s'en trouve ſept, ce ſont les ſept dons du Saint Eſprit qui la caractériſent comme la ſageſſe perſonnifiée. Des colombes placées près de Marie, quand elle lit ou qu'elle travaille, ou qu'elle eſt dans le temple, ſont l'expreſſion de ſa douceur & de ſa tendreſſe.

Les Oiſeaux. — Dans les hiéroglyphes égyptiens, l'oiſeau eſt généralement pris pour l'emblème de l'âme de l'homme. Dans les anciennes peintures, il ne peut donc être douteux que l'oiſeau ne ſoit pris pour figurer l'âme; tandis que, dans les peintures modernes, les oiſeaux ſont de purs acceſſoires d'agrément qui ſervent quelquefois à diſtinguer les œuvres de tel ou tel peintre, comme la Vierge au Chardonneret, de Raphaël.

Certaines femmes de l'Ancien Teſtament ſont regardées comme des types ſpéciaux de la Vierge.

Eve. — Marie eſt regardée comme la ſeconde Eve, parce que par elle eſt venu le Rédempteur promis. L'arbre de vie & la chute, figurée par la pomme qu'on voit dans la main d'Eve, ſont conſtamment introduits, comme alluſion, dans les peintures de la Madone & comme ornements de ſon trône.

Rachel figure l'idéal de la vie contemplative.

Ruth eſt l'ancêtre de David & par conſéquent de la Vierge.

Judith & Eſther. — Ces deux femmes ſont connues par leur courage qui leur fit braver les plus grands dangers pour délivrer le peuple & procurer le ſalut d'Iſraël, & c'eſt à cauſe de leur caractère ſymbolique, comme emblèmes de la Vierge, que ces femmes illuſtres figurent ſi ſouvent dans les peintures religieuſes.

Dans ſon paradis, Dante repréſente Eve, Rachel, Sara, Ruth Judith, aſſiſes dans le ciel aux pieds du trône de la Vierge &, par un raffinement de galanterie ſpirituelle & poétique, il place ſa Béatrice à côté de Rachel. Dans les belles freſques de l'égliſe de Saint-Apollinaire, à Romagen, ces femmes remarquables ſe tiennent en groupe au pied du trône de Marie.

Quelquefois on introduit des prophètes, ſurtout ceux qui ont annoncé les prérogatives de la mère de Dieu : David, comme ancêtre de Marie ; Iſaïe qui a dit : « Voici qu'une vierge concevra & enfantera un fils » ; Ezéchiel qui fit cette prédiction : « Cette porte s'ouvrira. » A côté des prophètes, on place auſſi les ſibylles. S'il y en a deux, ce ſont Tiburtina, qui montra la viſion à ſaint Auguſtin, & Cuméan, qui prédit à Auguſte la naiſſance du Chriſt.

Les évangéliſtes apparaiſſent fréquemment comme acceſſoires. Les apôtres ſont auſſi employés pour aider les conceptions théologiques.

Lorſque d'autres perſonnages ſont introduits, ce ſont généralement ou des ſaints protecteurs du pays ou de la localité ou des ſaints de l'ordre religieux auquel la peinture appartient.

Les anges, aſſis aux pieds de la Madone, ou jouant de quelques inſtruments de muſique, ſont les acceſſoires les plus convenables, les plus charmants & ceux d'un emploi plus réel, puiſque, dans le ciel, le trône de Marie eſt toujours entouré d'anges qui chantent ſes louanges & que, ſur la terre, la Vierge eſt proclamée la patronne ſpéciale de la muſique ſacrée.

Dans toutes les anciennes peintures des catacombes & dans les vieilles moſaïques, la Vierge paraît ſous les traits d'une femme majeſtueuſe & d'un âge mûr. Dans les ſcènes, tirées de ſon hiſtoire précédant ſon retour d'Egypte, elle devrait être repréſentée ſous les traits d'une vierge de quinze à dix-huit ans. Dans celles qui ont trait à ſa vie, après le baptême de Jéſus-Chriſt, elle devrait paraître avoir quarante ou cinquante ans, mais toujours ſous un aſpect doux, gracieux & nullement empreint des ſuites des fonctions pénibles de la maternité. Quand on reprocha à Michel-Ange, d'avoir repréſenté ſa *Mater doloroſa* beaucoup trop jeune, l'artiſte répondit que la vertu & la ſérénité parfaites du caractère de Marie avaient dû conſerver ſa jeuneſſe & ſa beauté bien au delà de l'époque ordinaire.

Les vêtements de la Vierge, conſacrés par l'art, ſont une tunique avec de longues manches & par deſſus un voile ou manteau bleu.

Dans les peintures hiſtoriques, ſa miſe eſt très-ſimple ; mais dans celles qui la repréſentent comme reine du ciel, on lui donne un coſtume qui répond quelque peu à ſa haute dignité. Sa robe, bleue ou blanche, eſt alors parſemée d'étoiles d'or, ſon voile eſt couvert de broderies & ſa tête eſt ornée d'une couronne de pierreries & de fleurs.

Dans les peintures qui la repréſentent allaitant l'enfant Jéſus, le plus grand ſoin doit être donné à cacher le ſein. Dans les écoles eſpagnoles, la plus rigoureuſe cenſure était pratiquée à l'égard de toutes les peintures ſacrées &, pour les figures de la Vierge, le plus grand décorum était requis. Que peut-il y avoir, dit Pacheco, de plus éloigné du reſpect dû à la Vierge, que de la peindre aſſiſe, une jambe placée ſur l'autre, ou bien les pieds nus & découverts ?

Dans les peintures grecques, le coſtume de l'enfant Jéſus, placé dans les bras de ſa mère, eſt preſque toujours une tunique blanche. Saint Joſeph porte ordinairement un manteau couleur ſafran ſur ſa tunique griſe ; mais, dans les écoles modernes, ces couleurs ſont ſouvent variées & même totalement changées.

XXXIV.

Titres de Marie. Noms donnés à quelques peintures qui la repréſentent.

PARMI les titres nombreux donnés à la Vierge & par elle aux effigies & aux peintures qui la repréſentent, il en eſt un grand nombre qui ſont infiniment touchants & qui ont puiſé leur origine dans les ſecours puiſſants que les beſoins, les infirmités humaines trouvent en elle & que la piété ſe plaît à appeler du nom de la grâce qu'elle ſollicite. Nous avons donc :

Notre-Dame de Bon Conſeil, Notre-Dame de Bon Secours, Notre-Dame des Abandonnés, Notre-Dame de Bon Cœur, Notre-Dame de Grâce, Notre-Dame de Miſéricorde, le Secours des affligés, le Refuge des pêcheurs, Notre-Dame de Douleur, Notre-Dame de Conſolation, Notre-Dame d'Eſpérance ; en un mot, il n'eſt pas de beſoin pour l'eſpèce humaine, qui ne trouve dans le cœur de Marie de quoi ſe ſatisfaire ; auſſi

eſt-elle généralement invoquée ſous une infinité de noms qui répondent à toutes nos misères, qu'elle s'empreſſe de ſoulager.

Pour rendre ſa protection habituelle plus ſenſible, l'art eſt allé juſqu'à la repréſenter couverte d'une ample robe, ſoutenue par des anges, dans les plis de laquelle viennent ſe placer les nombreux ſuppliants.

En Eſpagne, elle eſt la patronne de l'Ordre de Miſéricorde &, à ce titre, elle tient ſouvent une petite tablette contenant la règle de l'Ordre.

Nous avons encore Notre-Dame de Liberté, Notre-Dame des Fers; ſous ces titres, elle eſt invoquée par les priſonniers; Notre-Dame de Bonne Délivrance, Notre-Dame du Peuple, Notre-Dame des Victoires, Notre-Dame de la Paix, Notre-Dame de la Sageſſe, Notre-Dame de Perſévérance; &, ſous cette invocation, elle eſt placée dans les écoles, avec un livre à la main comme patronne des étudiants. Sous le titre de Notre-Dame de Délivrance, bien des égliſes, des chapelles, des peintures, ont été dédiées à Marie après la ceſſation de la peſte ou de quelque autre calamité publique.

D'autres appellations lui ſont données encore de circonſtances particulières ou acceſſoires. Elle eſt dite Notre-Dame du Berceau, repréſentée par une nativité ou par une adoration de ſon divin fils; Notre-Dame de la Ceinture, lorſqu'elle eſt peinte donnant ſa ceinture à ſaint Thomas, ou l'enfant la tenant dans ſes mains; Notre-Dame de la Lettre; cette appellation fait alluſion à la protection que Marie accorde à Meſſine, dont les habitants furent honorés, d'après la légende ſicilienne, d'une lettre de la Vierge, datée de Jéruſalem, l'an de ſon fils 42.

Sous ce vocable, elle tient une lettre à la main. Elle eſt dite Notre-Dame des Roſes, du titre donné à certaines peintures, dans leſquelles la roſe, qui lui eſt conſacrée, ſe trouve placée dans ſes mains ou dans celles de l'enfant.

Elle eſt auſſi appelée Notre-Dame des Fleurs & ce titre lui eſt principalement donné par les Florentins comme patronne ſpéciale de leur ville.

Notre-Dame des Epines, lorſqu'elle tient à la main une couronne d'épines, & ſous ce vocable, elle eſt la patronne de Piſe. Notre-Dame du Roſaire, avec le cordon de perles myſtérieux. Il eſt douteux qu'il exiſte aucun exemple du Roſaire placé dans les mains de Marie ou de l'enfant Jéſus, avant l'époque de la bataille de Lépante & avant l'inſtitution du ſaint Roſaire, comme acte de reconnaiſſance. On a, ſous ce titre, deux exemples, l'un, bien remarquable, de Guido, dans la galerie de Bologne; l'autre, plus remarquable encore, par Murillo, dans la galerie de Dulwich.

Notre-Dame du mont Carmel; elle eſt alors la patronne des Carmélites. On la voit ſouvent peinte, ſous ce titre, tenant à la main de petites tablettes ſur leſquelles on aperçoit ſon effigie & celle de ſon fils.

Notre-Dame de Bethléem. Sous ce vocable, elle eſt la patronne des Jéronimites principalement en Eſpagne & en Portugal.

Notre-Dame des Neiges. Toute une légende romaine ſe rattache à cette appellation qui a, dit-on, donné naiſſance à Santa Maria Maggiore à Rome.

Il eſt rapporté, dans la légende, qu'un certain Giovanni Pa-

tricio, étant ſans enfant, pria la Sainte Vierge de le guider dans l'emploi qu'il devait faire de ſa fortune. La Vierge lui apparut, en ſonge, dans la nuit du 5 août 352, & lui dit de bâtir une égliſe en ſon honneur dans l'endroit où il trouverait de la neige le lendemain matin. La même viſion ayant apparu en même temps à ſon épouſe & au pape Liberius, alors régnant, tous les trois ſe rendirent le lendemain ſur le mont Eſquilin, où, malgré la chaleur de la ſaiſon, une vaſte étendue de terrain était miraculeuſement couverte de neige, ſur laquelle, avec ſa croſſe, Liberius traça l'emplacement du nouveau temple ſous le vocable de Notre-Dame des Neiges, qui fut plus tard changé contre celui de Sainte-Marie-Majeure. L'art a ſouvent reproduit cette légende &, ce qu'il y a de bien ſurprenant, c'eſt que les deux plus beaux tableaux conſacrés à la *Madona della Neva*, ſont eſpagnols & non romains, faits par Murillo, peu après l'époque où Philippe IV d'Eſpagne envoya de riches préſents à Sainte-Marie-Majeure. Une de ces peintures repréſente Giovanni Patricio, ſa femme & la Vierge leur apparaiſſant, toute reſplendiſſante de clarté, malgré l'obſcurité de la nuit; dans le fond, on voit le mont Eſquilin, tout couvert de neige; l'autre préſente Patricio & ſa femme, mais ſans viſion de la Vierge, & aux pieds de Liberius, peint ſous les traits d'un eccléſiaſtique grand & vieux, tel que l'a repréſenté le Titien.

Notre-Dame de Lorette. — Tout le monde connaît l'intéreſſante légende relative au tranſport de la maiſon de ſainte Anne de Nazareth à Lorette.

Notre-Dame del Pilar, protectrice de Saragoſſe. — Une légende eſpagnole rapporte que Marie deſcendit du ciel ſur un

pilier d'albâtre & qu'elle apparut ainſi à ſaint Jacques, prêchant l'Evangile en Eſpagne. Ce pilier miraculeux, ſurmonté d'une ſtatue de la Vierge, eſt religieuſement conſervé dans l'égliſe de Saragoſſe. L'art eſpagnol a conſacré bien des toiles à la reproduction de cette légende & Nicolas Pouſſin en a fait le ſujet de ſon œuvre qu'on admire au Louvre.

Quelques peintures célèbres, dont Marie eſt le ſujet, ſont déſignées ſous des noms particuliers, dérivant de quelques objets ſpéciaux dans leur compoſition.

On cite : la Vierge au Baldaquin du palais Pitti; la Vierge au Chardonneret; la Vierge à la Chaiſe; celle au Poiſſon, par Raphaël; la Vierge au Panier, du Corrége; la Vierge à la Serviette, de Murillo; la Vierge à l'Oreiller vert, d'Andrea del Salario; la Vierge au Rocher, de Léonard de Vinci; la Vierge aux Ceriſes, de Douven; la Vierge à la Roſe, du Parmeſan.

D'autres ſont nommées d'après certaines localités, comme la Madone de Folignio, actuellement au Vatican.

D'autres, du but de leur création comme la *Madona della Vittoria*, par Mantegna, au Louvre, laquelle fut faite à l'occaſion de la malheureuſe invaſion de l'Italie par Charles VIII.

D'autres, enfin, ſont déſignées ſous les noms des familles qui les ont poſſédées, comme la *Madona della famiglia Staffa*, à Pérouſe.

XXXV.

Marie ſans Enfant.

PARMI les diverſes & innombrables repréſentations qui ont été faites de la Vierge Marie, il en eſt pluſieurs qui la préſentent comme un objet de religieuſe vénération, par l'idée qui s'attache à ſes vertus éminentes, ſans qu'aucun ſigne de ſa maternité divine apparaiſſe. Sans aucun doute, ce fut comme mère du Chriſt qu'elle fut honorée dans l'origine, mais dans les plus anciens monuments de ſon culte, les ſarcophages, les groſſières peintures des catacombes & les moſaïques exécutées avant le VIIe ſiècle, elle nous eſt toujours montrée couverte d'un voile, ſans aucun ſigne caractériſtique. Elle eſt preſque toujours debout, dans une poſition ſubordonnée d'un côté au Chriſt, de l'autre à ſaint Pierre & à ſaint Jean.

Avec le culte de Marie, qui nous vint de l'Orient, nous vint

auſſi le type grec &, pendant pluſieurs ſiècles, nous n'en eûmes point d'autre, avec quelque choſe du caractère égyptien ou oriental.

Quand on la rencontre ſeule, ſans enfant, ſans apôtres autour d'elle, elle ſe préſente à notre eſprit, non-ſeulement comme mère du Chriſt, mais encore comme la ſeconde Eve, deſtinée à engendrer un monde nouveau; comme la femme prédeſtinée, dès le commencement, pour enfanter le Rédempteur; comme l'épouſe myſtique des cantiques; comme la fiancée du Saint Eſprit; comme la plus glorieuſe, la plus pure, la plus clémente, la plus puiſſante des reines; comme la Vierge des Vierges.

La forme, ſous laquelle ſe révèle la grande & myſtérieuſe idée de la femme glorifiée & d'une majeſté merveilleuſe, quoique ſimple, eſt une figure féminine d'une beauté auſſi parfaite que l'art peut l'exprimer, d'une modeſtie admirable, d'une bonté extrême, ſe tenant à genoux devant l'Etre ſuprême prêt à placer ſur la tête de cette femme la couronne de l'immortalité, & les acceſſoires ſont alors le Saint Eſprit qui voltige ſur ſa tête, ou le Chriſt ſe tenant derrière elle, dans l'acte de bénédiction.

Elle eſt ſouvent debout, les bras croiſés ou tendus, dans l'ancienne attitude de la prière, ou les mains tendues en avant, exprimant l'admiration, l'humilité & l'amour religieux.

Elle eſt vêtue d'une tunique bleue ou blanche, un voile, de même couleur, lui couvre la tête, mais jeté un peu en arrière, de manière à laiſſer voir une figure ovale, des traits réguliers & parfaits, quelquefois un viſage de femme d'âge mûr, un peu ſévère ou mélancolique, ainſi fait parce que l'artiſte n'a ſu rien faire de mieux pour peindre la beauté.

La plus ancienne figure, en ce genre, que l'on puiſſe citer, eſt la moſaïque dans l'oratoire de San Venanzio, de Latran, œuvre d'artiſtes grecs, ſous les papes Jean IV & Theodorus, tous deux Grecs de naiſſance & qui gouvernèrent l'Egliſe, de 640 à 649. A la voûte de la tribune, au deſſus de l'autel, on voit un Chriſt de demi-grandeur, les mains tendues comme pour bénir; de chaque côté eſt un ange adorateur; dans le centre & au deſſous, eſt une repréſentation de la Vierge, d'après le type ancien; elle eſt debout, les bras étendus, revêtue d'une tunique bleu-foncé, recouverte d'un voile blanc & ayant une petite croix pendue à ſon cou; acceſſoire bien remarquable, car il eſt particulier à cette peinture. A ſa droite eſt ſaint Paul, à ſa gauche eſt ſaint Pierre; derrière ce dernier eſt ſaint Jean-Baptiſte, tenant la croix, & ſaint Jean l'évangéliſte, tenant un livre; puis, derrière eux, viennent ſaint Dommio, ſaint Venantius, deux martyrs dalmates dont les reliques furent apportées dans cette chapelle par les ordres de Jean IV.

Semblable, mais d'une date un peu plus ancienne, eſt une autre effigie de la Madone, au deſſus de la chapelle archiépiſcopale de Ravenne. Cette moſaïque fut, dit-on, apportée, avec d'autres ouvrages grecs, de l'ancienne tribune de la cathédrale, avant qu'elle fût réparée.

Un autre exemple, qu'on voit auſſi à Ravenne, eſt le bas-relief, qui eſt sûrement un ouvrage grec, dont l'origine remonte aux premiers ſiècles du chriſtianiſme, qu'on voyait jadis dans l'égliſe de Santa Maria in Porto-Fuori & qui eſt maintenant dans Santa Maria in Porto.

Dans Saint-Marc de Veniſe, dans toutes les anciennes baſili-

ques & prefque dans toutes les églifes de l'Europe, au fud & à l'orient, on trouve des repréfentations femblables ou d'origine byzantine ou d'imitation du type byzantin.

Le premier exemple que l'on trouve d'un caractère plus animé eft peut-être celui que l'on voit dans l'abfide de Saint-Jean de Latran. Au milieu eft une immenfe croix, emblème du foleil; de fa bafe coulent les quatre grands fleuves du Paradis, les quatre évangiles; les fidèles font repréfentés par le cerf & la brebis qui boivent de l'eau des fleuves; au deffus de la croix, la nouvelle Jérufalem eft repréfentée de petite grandeur & gardée par des anges; à droite fe trouve la Vierge, d'une dimenfion coloffale, elle place une de fes mains fur une figure diminutive agenouillée, fans doute le pape Nicolas IV par qui la mofaïque fut dédiée; l'autre main eft étendue en avant & femble recommander le difciple à la miféricorde du Chrift.

On rencontre rarement, dans tous les âges de l'art, des effigies de toutes les grandeurs repréfentant la Vierge, fans fon divin enfant dans fes bras, affife fur un trône, honorée comme reine du Ciel ou des anges. On en voit quelques exemples dans les anciennes peintures; mais jamais on n'en a vu fortir des écoles de l'art moderne; le Campo Santo de Pife en offre peut-être le feul exemple dans fa belle madone intronifée, recevant faint Raneri, préfenté par faint Pierre & par faint Paul.

Sur la robe dalmatique, confervée dans la facriftie de Saint-Pierre, à Rome, & que l'on fignale comme un exemple parfait du plus beau ftyle de l'art byzantin, la broderie de devant repréfente le Chrift, dans un cercle d'or ou gloire, vêtu de blanc, fous des traits de jeuneffe, fes regards dirigés fur ceux

qui le contemplent, aſſis ſur l'arc-en-ciel ; dans ſa main gauche eſt un livre portant ces mots : *Venez à moi, les bénis de mon père ;* ſa main droite eſt levée comme pour bénir. La Vierge eſt à ſa droite dans le même cercle de gloire ; les traits de Marie ſont doux, l'attitude eſt gracieuſe, ſa robe eſt blanche, ſaint Jean eſt à ſa gauche, mais hors de la gloire.

Dans les peintures repréſentant la gloire du ciel, le paradis, le jugement dernier, la Vierge qu'on y introduit, occupe toujours la droite du Chriſt, jamais ſur le même trône, à moins que ce ne ſoit un couronnement.

Dans un grand retable des frères Van Eyck, la partie ſupérieure contient trois compartiments. Dans celui du milieu eſt le Chriſt, portant le globe & couvert de la triple couronne comme roi, prêtre & juge; à droite, comme de coutume, ſont la Vierge & ſaint Jean-Baptiſte ; la Vierge, ſous des traits de reine pleins de dignité & de grâce, eſt aſſiſe ſur un trône & porte, ſur ſa belle chevelure, une ſuperbe couronne de roſes, de lys & de pierres précieuſes ; elle lit attentivement dans le livre de la Sageſſe ; c'eſt la *Sponſa Dei*, la *Virgo ſapientiſſima ;* c'eſt peut-être le ſeul exemple où l'on voit la Vierge aſſiſe à la droite de ſon fils & tenant un livre à la main.

Citons encore une œuvre des plus célèbres & de toutes peut-être la moins compriſe des ſpectateurs ; c'eſt une des grandes freſques de la Camera della Signatura, dans le Vatican. Elle repréſente les quatre plus grands ſujets qui puiſſent occuper l'eſprit : la théologie, la poéſie, la philoſophie & la juriſprudence. Dans le premier de ces ſujets, improprement appelé la diſpute du Saint-Sacrement, Raphaël a réuni, dans une grande ſcène,

tout le ſyſtème théologique tel que l'admet l'Egliſe catholique ; c'eſt une eſpèce de concile compoſé de témoins de la vérité céleſte & de la vérité terreſtre. Le groupe du milieu préſente le Rédempteur du monde aſſis, les bras tendus. A ſa droite eſt la Sainte Vierge, à ſa gauche eſt ſaint Jean-Baptiſte, tous deux aſſis preſque au niveau du Chriſt. Saint Jean eſt là dans ſon caractère de Précurſeur, envoyé pour rendre témoignage à la lumière, afin que par lui tous les hommes croient. La Sainte Vierge s'y trouve, non-ſeulement comme mère, comme épouſe, comme repréſentant l'Egliſe, mais encore comme exprimant la ſageſſe céleſte, car c'eſt à ce titre que l'Egliſe catholique lui a appliqué les magnifiques paſſages des proverbes & des cantiques.

Rien n'eſt plus beau que la grâce, la majeſté & l'humilité de la figure & du maintien de la Vierge, quand elle adore la ſource de toute lumière, de toute ſageſſe, de toute bonté ; c'eſt l'œuvre de Raphaël. Au deſſus du groupe principal ſont l'image emblématique du père & la colombe qui ſemble deſcendre ſur la terre. Voilà la baſe de toute la théologie : la foi au myſtère de la Sainte-Trinité, la foi en l'incarnation du Verbe & la foi en ſa venue pour éclairer le monde.

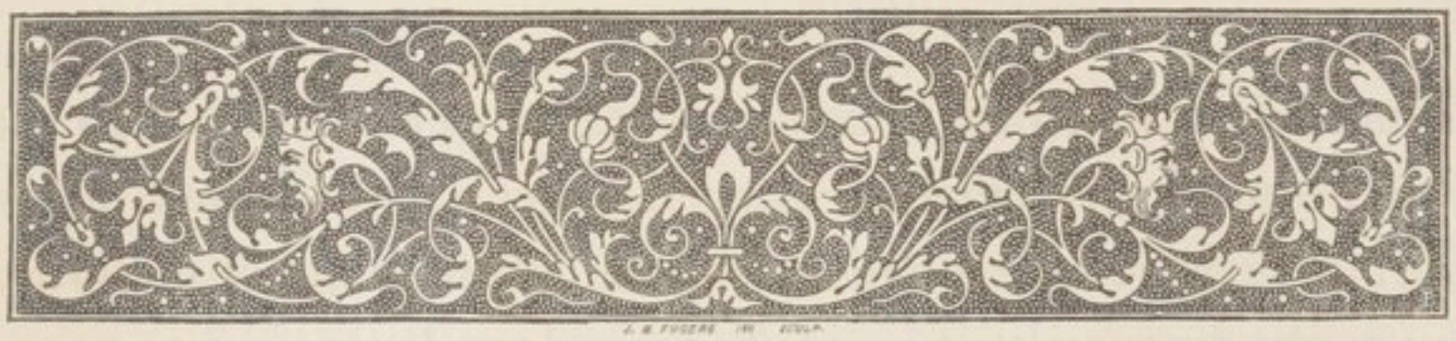
Au moyen-âge, on rencontrait rarement la Vierge ſeule, ſéparée de ſon fils, debout ou introniſée, comme la *Virgo Dei*, ou la *Regina Cœli ;* cependant on la trouve dans un retable peint par Caſino Roſſelli, pour les Servitti de Florence ; elle eſt ſeule, dans une attitude majeſtueuſe, ſur un piédeſtal ; elle tient un livre & regarde la colombe qui plane ſur ſa tête ; c'eſt encore la *Virgo Sapientiæ*. D'un côté ſont ſaint Jean l'Evangéliſte &

ſaint Antoine de Florence; de l'autre ſont ſaint Pierre & ſaint Philippe Benezzi debout; ſainte Marguerite & ſainte Catherine ſont agenouillées; tous ſemblent contempler la madone, avec une raviſſante dévotion. Les têtes & les attitudes des perſonnages de cette peinture ont tout le caractère & toute l'élégance qui diſtinguaient l'école de Florence à cette époque, ſans aucune de ces extravagances dans leſquelles Caſino tomba plus d'une fois. On ſait que l'ordre des Servitti, pour lequel fut fait ce tableau, était ſpécialement conſacré à la Sainte-Vierge.

Dans les temps plus modernes, & même de nos jours, ces repréſentations ſont plus fréquentes & il n'eſt pas rare de trouver la ſainte Vierge ſeule, ſur un autel, debout ou agenouillée ou dans toute autre poſition, expoſée à la vénération des fidèles.

Toutes les nombreuſes & ſouvent magnifiques peintures repréſentant la Vierge ſeule, par ſa tête ou par ſon buſte, regardant le ciel, avec une douce expreſſion, ou baiſſant les yeux, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, appartiennent à cette claſſe de repréſentations. Les têtes anciennes ſont des imitations des effigies grecques, attribuées à ſaint Luc. Quand elle porte une couronne ſur ſon voile, ou tient un ſceptre, c'eſt la reine du ciel; ſi elle eſt entourée d'anges, dans une attitude d'adoration, c'eſt la reine des anges. Quand elle pleure ou tient une couronne d'épines, c'eſt la *Mater doloroſa;* ſi elle eſt ſimplement voilée, les bras croiſés, ſi ſes traits ſont ceux de la beauté, de la jeuneſſe, de la pureté, de la douceur que l'art peut ren-

dre c'eſt la *Sancta Maria Virgo*. On trouve peu de ces effigies ſorties des écoles primitives : mais à partir du commencement du XVIIe ſiècle, elles ſe multiplièrent à l'infini, car elles devinrent l'étude favorite des peintres modernes qui les varièrent ſelon leur goût, ſans jamais ſe laſſer d'un ſujet qui trouvait un ſi facile placement.



XXXVI.

Notre-Dame de Miſéricorde.

PRES avoir exalté la Vierge dans le ciel, où la foi la place à côté de ſon fils, l'art, d'accord avec la pieuſe croyance de l'Egliſe, ayant égard à ſa qualité de Mère & à ſon titre de Reine, nous la préſente naturellement comme la médiatrice la plus puiſſante au ciel & comme la protectrice la plus aſſurée ſur la terre. En effet, c'eſt par elle que le Verbe s'eſt incarné pour ſauver le genre humain ; c'eſt par elle que les faveurs céleſtes les plus abondantes coulent ſur la terre ; enfin elle eſt toujours regardée & repréſentée comme modèle de miſéricorde, de ſympathie, de bénignité, &, ſous ce point de vue, l'art n'a pas manqué de l'introduire dans toutes les ſcènes où elle peut exercer ſa bonté naturelle & donner un libre cours aux épanchements de ſon cœur.

Dans les repréſentations grecques du Jugement dernier, la

compoſition a introduit une rivière de feu qui coule du pied du trône du Chriſt vengeur, pour dévorer les méchants. Dans l'art moderne, le ſentiment de ce ſujet eſt toujours terrible ; les anges & toute la cour céleſte tremblent devant la face courroucée du juge ſuprême, juſtement irrité contre les pécheurs. Mais, au milieu de toutes ces terreurs, la Vierge, ſoit debout, ſoit aſſiſe ou à genoux, paraît toujours comme une médiatrice qui demande miſéricorde.

Dans un Jugement dernier, repréſenté dans le *Hortus Deliciarum*, on voit ces mots écrits ſous les pieds de la Vierge : *Maria, filiâ ſuâ pro Eccleſiâ ſupplicat.*

Dans une très-belle peinture par Martin Schoen, c'eſt Dieu le père qui, une épée & trois javelines dans ſes mains, eſt aſſis auprès de ſon fils comme un vengeur, mais la Vierge, debout ſur le devant du tableau, regarde ſon fils avec une expreſſion de tendre ſupplication, intercédant pour les méchants qui ſont agenouillés autour d'elle & ſemblent l'implorer, tous leurs regards étant fixés ſur elle.

Dans les freſques bien connues d'Andrea Orcagna, au Campo Santo, le Chriſt & la Vierge ſont introniſés, l'un au deſſus de l'autre, dans des auréoles ſéparées, mais également glorifiés. D'une main, le Chriſt montre la plaie de ſon côté, tandis qu'il lève l'autre en ſigne de menace, ſon attention étant dirigée ſur les impies qu'il précipite dans l'abîme. La Vierge, une main ſur ſa poitrine, le regarde d'un air ſuppliant. Tous deux ſont royalement vêtus & portent des couronnes raviſſantes; ils ſont accompagnés des douze apôtres.

Dans un Jugement Dernier par Rubens, peint pour les Jéſuites

de Bruxelles, la Vierge étend ſon manteau ſur le monde, comme ſi elle voulait mettre l'humanité entière à l'abri de la colère de ſon fils montrant ſa poitrine d'un air qui ſemble dire : Malheur à ceux qui n'y ont pas cherché un refuge. L'idée & le pouvoir dramatique de cette œuvre que l'on a ſouvent critiquée, ſont auſſi caractériſtiques que le peintre, le temps & la communauté pour laquelle la peinture fut faite.

Plus belles, plus en rapport avec nos ſentiments, ſont ces gracieuſes repréſentations de la Vierge comme diſpenſatrice des grâces ſur la terre, comme protectrice & patronne de la chrétienté dans le ciel.

Dans de telles peintures, elle eſt debout, les bras tendus, couronnée d'un diadème & quelquefois voilée; ſon grand manteau, étendu gracieuſement de chaque côté, ſoutenu par des anges, réunit ſous ſes plis protecteurs des diſciples & des adorateurs de tout rang, de tout âge, de tout ſexe & de toute condition; ſi la peinture a une ſignification moins univerſelle, dédiée peut-être par quelque ordre religieux, on voit alors ſous ſon manteau, un certain nombre de moines, de nonnes, ou une troupe de jeunes orphelines, ou bien des priſonniers délivrés. Ces peintures, intitulées *Miſericordia*, ne ſont pas très-communes; nous pouvons cependant en citer quelques exemples.

Dans celui que nous a laiſſé Fra Filippo Lippi, la Mère de Miſéricorde étend ſon manteau protecteur ſur trente-cinq perſonnes à genoux. Les figures ſont toutes des portraits; aucune n'eſt remarquable, mais l'enſemble de la peinture eſt un bel exemple du motif.

Dans un bas-relief, à Veniſe, à l'entrée du couvent des Frères

de la Charité, les membres de la communauté ſont réunis ſous le manteau de leur patronne, de la Vierge de miſéricorde.

Piero della Franciſca a peint, pour l'hôpital de Burgo San Spolero, dans les Apennins, une vierge qu'on croirait une déeſſe & qui n'eſt autre qu'une Mère de Miſéricorde.

Dans la collection de Herr-V-Quand I, de Dreſde, on voit une belle & remarquable repréſentation de la Mère de Miſéricorde, ſans enfant. La Vierge eſt debout, les mains croiſées ſur la poitrine & enveloppée d'une draperie blanche ſans aucun ornement; ſur ſa tête eſt un voile de gaze tranſparent, de couleur brune. L'expreſſion de la figure eſt tendre & contemplative, même preſque triſte. Toute ſa perſonne, de grandeur naturelle, eſt extrêmement bien faite; à ſa droite eſt l'inſcription ſuivante : *Imago beatæ Mariæ Virginis*. Au dire de Lanzi, ce beau ſujet, attribué à Moretto, de Dreſde, eſt à la fois une *Compunzione*, une *Pieta*, une *Carita*.

On fait grand cas du tableau intitulé *la Miſericordia*, de Luques, par Fra Bartholomeo, de 1815, deux ans avant la mort de l'artiſte. La Vierge, grande & magnifique figure, eſt debout, ſeule, élevée ſur une plate-forme, les bras tendus, regardant le ciel. D'un côté, le donateur du tableau eſt repréſenté par ſaint Dominique. Au deſſus, dans une auréole de gloire, on voit la figure du Chriſt, entouré d'anges; il ſemble ſe pencher vers ſa mère. L'expreſſion des têtes, la bonté de celle de la Vierge, le ſentiment des groupes, ſurtout celui des femmes & des enfants, pour leſquels Marie ſemble implorer les ſecours d'en haut, juſtifient le renom de la peinture, comme une des plus grandes productions de l'eſprit.

Il eſt une autre verſion de ce ſujet que nous ne pouvons ne pas mentionner, à cauſe de ſa ſingulière & fantaſtique conception. Dans l'art primitif, Notre Seigneur était fréquemment repréſenté comme berger, *ego ſum Paſtor bonus*. C'eſt ſans doute à ce paſſage de l'Evangile qu'eſt dû le caprice d'Alonzo Miguel de Tobar, peintre eſpagnol du commencement du XVIIIe ſiècle, de repréſenter la Vierge ſous le type de bergère, pour indiquer ſans doute ſa bonté, ſa miſéricorde pour tous ceux qui l'implorent. Dans ſon œuvre, Marie, ſous le coſtume de paſtourelle arcadienne, portant un chapeau à larges bords, eſt aſſiſe ſous un arbre &, la houlette à la main, elle ſemble garder ſon troupeau de moutons qu'elle nourrit de roſes myſtiques. A première vue, on a de la peine à trouver Marie, ſous les traits de cette jeune bergère & ſans l'auréole de gloire qui entoure ſa noble tête, on n'y verrait jamais qu'une jolie & jeune Arcadienne. Mais la beauté d'expreſſion de la tête de Marie eſt telle qu'elle fait aiſément pardonner à Alonzo la bizarrerie de ſa conception. Tout y eſt digne de Murillo. Ce tableau, qui fut fait pour une égliſe de Franciſcains, a ſouvent, du reſte, été copié & on le trouve aujourd'hui reproduit dans des gravures françaiſes & allemandes; mais rien ne ſaurait égaler la peinture primitive dans ſa grâce expanſive & poétique.

On trouve aſſez ſouvent des peintures en *ex-voto*, repréſentant la Mère de Miſéricorde & rappelant des actes particuliers de ſa protection puiſſante. Il en eſt une, par Nicolas Alunno, dans laquelle la Vierge tend ſon ſceptre d'en haut pour repouſſer le démon qui voulait s'emparer d'un garçon. D'un côté eſt la mère agenouillée, les yeux tournés vers le ciel, dans une attitude de ſupplication. La même idée a été répétée par Lanfranc.

XXXVII.

La Mère de Douleur.

LES divers épiſodes de la vie de la Vierge ont tous fourni à l'art des ſujets de peintures admirables par le ſentiment, par l'identité de l'idée repréſentée avec les beſoins des ſpectateurs ou par la ſimilitude des circonſtances de leur vie avec celle de la mère de Dieu. Tous les actes de la vie de Marie ſe paſſent ſur la terre; elle était ſoumiſe aux mêmes viciſſitudes de bonheur & de malheur, qui ſont le partage de l'eſpèce humaine; auſſi toutes les ſcènes que l'art a reproduites ſont-elles parfaitement compriſes, fortement ſenties des maſſes. Sa vie a été, comme celle de tout être humain, un tiſſu de jours nébuleux entremêlés de quelques moments de ſérénité & de jours ſombres & triſtes, mais d'une triſteſſe capable de donner la mort à tout autre cœur de femme qu'à celui de Marie, que le Tout-Puiſſant ſemble avoir fait tout autre que celui du commun des mères. Quelle

eſt la mère, en effet, qui aurait la force d'aſſiſter au ſupplice de ſon fils unique, du fils le plus doux, le plus aimant, le plus ſoumis, le plus attentif aux volontés maternelles, ſans tomber inanimée, anéantie par la douleur!

Auſſi, de toutes les poſitions dans leſquelles Marie s'eſt trouvée pendant ſa vie mortelle, celle qui a trait à ſa douleur incompréhenſible, à ſon angoiſſe inexprimable, eſt-elle une des plus importantes par rapport à elle, une des plus difficiles à rendre pour l'artiſte, une des plus précieuſes par rapport aux ſentiments qu'elle provoque.

Une *Mater Doloroſa* rappelle à l'eſprit du ſpectateur non-ſeulement les douleurs de la mère, mais encore les douleurs endurées par le fils, elle renouvelle le ſpectacle de la paſſion de Jéſus auquel on croit aſſiſter. C'eſt, en effet, dans ce ſujet que ſe révèle principalement ſon caractère de mère du Rédempteur crucifié, de reine des martyrs, de femme dont le ſein fut percé de mille glaives.

Le ſujet étant complexe, chacun des artiſtes a pu choiſir le moment de la paſſion du Sauveur, auquel la Vierge était préſente, pour en faire la repréſentation d'une *Mater Doloroſa*. Cependant on n'en diſtingue que trois qui ont été généralement adoptées par les artiſtes de toutes les écoles.

1° *Mater Doloroſa*. Sous ce titre, Marie apparaît ſeule, debout ou aſſiſe, les mains jointes, la tête penchée en ſigne de douleur, de groſſes larmes tombant de ſes yeux, toute l'expreſſion annonçant la plus grande triſteſſe. Dans ce cas, ſes traits ſont ceux d'une femme d'un âge mûr. Le moment de la paſſion de Jéſus n'eſt point ici préciſé.

Un écueil contre lequel viennent ſouvent ſe briſer les plus grands talents, dans ce ſujet, c'eſt la prétention qu'ils ont de vouloir allier dans la même figure l'expreſſion de la beauté & de la bonté à celle de la douleur; ce qui transforme preſque toujours une figure qui devrait être ſouverainement éplorée, en une figure qui n'eſt rien moins que triſte & ſouffrante. Ce défaut n'exiſte guère dans les anciennes repréſentations. Celles des Carrache & des écoles eſpagnoles ont une grande profondeur de ſentiment. Dans ces ſortes de peintures de la Vierge, elle eſt communément repréſentée avec un glaive qui lui perce la poitrine, quand on n'en repréſente pas ſept, faiſant alluſion aux ſept douleurs; on la trouve, mais rarement, avec les ſept glaives autour de ſa tête.

2° *Stabat Mater*. La ſeconde repréſentation de la Mère de Douleur eſt cette figure de la Vierge qui, depuis les premiers ſiècles, eſt conſtamment placée debout à la droite du crucifix, ſaint Jean étant à la gauche. L'attitude de la Vierge eſt ici celle d'une femme dans une immenſe douleur, mais réſignée, les mains jointes, la tête inclinée, couverte d'un voile & étroitement enveloppée d'un manteau.

On la trouve quelquefois les bras étendus, les yeux fixés ſur ſon fils attaché à la croix, ne pleurant pas, mais ayant dans ſes traits toute l'expreſſion de la plus profonde douleur unie à la plus grande foi.

3° *La Pieta*. La troiſième manière de peindre une *Mater Doloroſa* eſt celle appelée *Pieta*, la plus belle, la plus caractériſtique du ſujet. Quand cette repréſentation eſt purement dévote, elle ne ſe compoſe que de la Vierge, de ſon divin fils mort

dans ſes bras, ſur ſes genoux ou à ſes pieds ; quelquefois on introduit des anges qui pleurent, mais jamais d'autres perſonnages.

Ce ſujet a été traité, du reſte, de mille manières, les deux plus parfaites ſont celle de Michel-Ange & celle de Raphaël.

Dans le groupe de marbre de Michel-Ange, qu'on admire au Vatican, la Vierge eſt aſſiſe ; le Chriſt mort eſt couché ſur les genoux de Marie qui le contemple avec une grande expreſſion de douleur & de réſignation, mais la majeſtueuſe réſignation domine.

La compoſition due à Raphaël n'exiſte que comme gravure, exécutée par Marc Antoine, mais ce faible papier, conſacré par la beauté de l'œuvre, durera autant que le marbre. La Vierge eſt debout, les bras tendus, regardant le ciel avec une expreſſion d'agonie ; devant elle & à terre eſt le corps de ſon divin fils. Rien ne ſurpaſſe cette production ; la tête de la Vierge eſt regardée comme un chef-d'œuvre, distançant tellement par la délicateſſe de l'exécution tous les travaux de Marc-Antoine qu'on pourrait croire que Raphaël lui-même a pris le burin de ſes mains pour former les traits de cette divine figure.

Un troiſième exemple d'une grande beauté eſt la *Pieta* par Francia, dans la galerie nationale de Londres. Le Chriſt eſt étendu devant ſa mère ; un ange ſoutient ſa tête & un autre ſes pieds. La Vierge eſt debout, les yeux rougis & alourdis par les larmes qu'elle a verſées, & on voit clairement qu'il n'eſt pas beſoin de glaive dans ſa poitrine pour exprimer la douleur que ſon cœur maternel a reſſentie.

Il exiſte encore pluſieurs autres compoſitions de ce ſujet que nous pourrions détailler, mais combien peu nous paraiſſent-elles dignes après les citations que nous venons de faire !

Lorſque, avec la Vierge & ſaint Jean, eſt introduite Marie-Madeleine avec ſes cheveux épars, le groupe ceſſe alors d'être une *Pieta* & devient plutôt une repréſentation qu'un ſymbole.

L'idée d'exprimer une *Mater Doloroſa* n'exclut point la réunion au groupe principal de divers perſonnages de ſaints, ſoit comme interceſſeurs, ſoit comme patrons.

Dans une œuvre célèbre de Guido, on voit ſur la partie ſupérieure du tableau le corps mort du Rédempteur étendu ſur un linceul blanc, derrière eſt la Vierge les yeux levés vers le ciel, dans l'expreſſion d'une ſublime douleur ; aux pieds du Chriſt eſt un ange qui le contemple avec un air de tendre commiſération; un autre eſt à la tête & ſe détourne en ſanglotant; au bas du tableau, ſont aſſemblés, debout ou à genoux, les divers patrons de la ville de Bologne, qui tous regardent la Vierge en la ſuppliant d'intercéder pour la cité. Elle eſt ici à la fois Notre-Dame de Pitié, Notre-Dame de Bon Secours, Notre-Dame de Douleur. Cette peinture, qu'on voit dans l'académie de Bologne, fut dédiée en 1616, comme acte de pénitence & de piété, par les magiſtrats de la ville, qui la placèrent dans l'égliſe de Santa Maria della Pieta.

XXXVIII.

Marie mère de Dieu. — Vierge avec l'Enfant Jésus.

IL eſt certain, & des témoignages non douteux l'atteſtent, que le culte de Marie, comme mère de Dieu, était preſque général dans la chrétienté, même avant le commencement du IVe ſiècle. Il faut qu'il en ait été ainſi pour que Neſtorius pût émettre une opinion contraire & qu'il trouvât dans les Pères de l'Egliſe tant & de ſi rudes adverſaires quand ſe manifeſta ſon héréſie.

La longue durée de cette controverſe, l'opiniâtreté des Neſtoriens, le zèle paſſionné de leurs adverſaires & leur triomphe définitif lorſque les égliſes de Carthage & de Rome ſe déclarèrent en leur faveur, tout contribua à multiplier & à diſſéminer, dans toute la chrétienté, ces images de la Vierge qui nous la préſentent comme mère de Dieu. Dès-lors, l'Egliſe, ſoutenue du pape Grégoire-le-Grand, accepta comme orthodoxes ces repréſentations &, de même que la croix était le ſym-

bole qui diſtinguait les chrétiens des païens, de même l'image de la Vierge avec l'enfant Jéſus devint le ſymbole qui diſtingua les catholiques des Neſtoriens.

Il eſt donc conſtant que les premières repréſentations de la Vierge-Mère ne furent pas une conſéquence de l'héréſie de Neſtorius, puiſqu'elles exiſtaient depuis bien des années auparavant, jouiſſant déjà d'une grande popularité; mais il eſt auſſi vrai que leur orthodoxie ne date que du concile d'Ephèſe, en 431, & leur admiſſion légale dans les égliſes & chapelles, que du pontificat de Grégoire-le-Grand, au commencement du VIIe ſiècle.

Le ravage des Iconoclaſtes a fait diſparaître la totalité de ces peintures des écoles grecques & byſantines; celles qui nous reſtent ne ſont, pour la plupart, que des copies par réminiſcence, & s'il ſe trouve quelques originaux de ces écoles, ils ſont exceſſivement rares.

La plus ancienne de ces effigies, qui nous ſoit reſtée, n'eſt qu'un ſymbole. C'eſt une figure de demi-grandeur, voilée, les bras tendus; l'enfant, auſſi de demi-grandeur, eſt debout devant elle, ſans grâce, ſans aucun ſentiment, ſans même qu'il paraiſſe être l'objet des attentions de ſa mère. Telles étaient les premières expreſſions de foi au dogme de la maternité divine, mais elles ne tardèrent pas à changer de forme & à devenir de véritables repréſentations.

Comme le culte de la Vierge triompha d'abord en Orient, on ſerait autoriſé à croire que c'eſt dans les égliſes grecques que l'on trouvera les plus anciennes peintures de la mère de Dieu, mais il n'en eſt pas ainſi & c'eſt en Occident, où les briſeurs d'images

n'ont pas étendu leurs ravages, que l'on trouve quelques copies des types byzantins qui ſe ſont conſervés dans les égliſes de Rome, de Ravenne & de Padoue, par des peintures ou des moſaïques.

Comme ces anciennes figures en moſaïque de la Vierge introniſée avec ſon fils ſont les précurſeurs & les modèles de tout ce que l'art a conçu & exécuté depuis, il eſt néceſſaire de les examiner en détail, avant d'entrer dans la deſcription des copies qui en ont été faites.

La cathédrale de Capoue renferme une moſaïque dont la partie ſupérieure repréſente le buſte du Chriſt dans l'action de bénir. Dans un compartiment, à droite, eſt le prophète Iſaïe, tenant un parchemin ſur lequel eſt écrit : *Ecce Dominus in fortitudine veniet, &c.* Dans un compartiment, à gauche, eſt Jérémie, tenant auſſi un parchemin avec ces mots : *Fortiſſime, magne, &c.;* au deſſous, dans la voûte du centre, la Vierge eſt aſſiſe ſur un trône, un tabouret ſous ſes pieds & ſur ſa tête un voile ſurmonté d'une couronne. Le Chriſt eſt aſſis ſur ſes genoux; il eſt vêtu & de ſa main gauche il tient une couronne, tandis que ſa droite eſt élevée comme pour bénir. D'un côté du trône, ſont ſaint Pierre & ſaint Stéphen; de l'autre, ſont ſaint Paul & ſainte Agathe, à laquelle l'égliſe eſt dédiée.

A Santa Maria Nova, la Vierge eſt aſſiſe ſur un trône, la tête ornée d'une riche couronne comme reine du ciel; ſur ſes genoux eſt l'enfant Jéſus debout; d'une main elle ſoutient ſon divin fils, l'autre eſt placée ſur ſa poitrine.

Dans la chapelle de San Zena, à Rome, la Vierge eſt introniſée; ſur ſes genoux eſt aſſis l'enfant Jéſus qui tient dans ſa main

gauche un parchemin ſur lequel eſt écrit : *Sum lux mundi*, je ſuis la lumière du monde ; ſa main droite eſt élevée comme pour bénir ; dans la partie ſupérieure de la moſaïque eſt le monogramme : *Maria, Mater Dei.*

Toutes ces figures, quoique appartenant aux premiers âges de l'art, offrent un certain cachet d'élégance dans les formes, de vérité dans l'expreſſion, de délicateſſe dans les contours qui ont pu ſervir de modèle aux peintres des ſiècles poſtérieurs. Mais voici venir la décadence & les œuvres du VIIIe au IXe ſiècle nous montreront l'art dans un ſi grand déclin, qu'on ſera tenté de ſe demander à ſoi-même, ſi avant cette époque il n'y a pas eu de meilleurs artiſtes, ſi on n'a jamais ſu mieux faire. Les fonds ſont tout unis, il n'y a plus de ciel bleu aux étoiles dorées & ſcintillantes comme dans les moſaïques du Ve & du VIe ſiècle, les figures ne ſont preſque plus que des lignes, elles n'ont ni forme ni expreſſion. On y remarque néanmoins une certaine ampleur dans les vêtements & des acceſſoires d'une ſignification plus caractériſtique, par exemple, la couronne de la Vierge y remplace plus fréquemment le voile byzantin, laquelle trahit, dit Bugler, une influence ſeptentrionale & probablement un peu franque. Les ſaints qui accompagnent les repréſentations de la Vierge ſont conſtamment ſaint Pierre & ſaint Paul, généralement debout & raides comme des momies égyptiennes.

Malgré tous leurs défauts, ces grandes & uniformes rangées de figures, car on n'avait pas eu encore l'idée des groupes & des variétés dans les poſes & les attitudes, ſervirent de modèle aux peintres & aux moſaïſtes d'Italie pour leurs œuvres architectu-
rales & les retables qui furent élevés dans les égliſes de la Re-

naiſſance. Depuis Cimabuë & Andrea Tafi, juſqu'à la fin du XIIIe ſiècle, tout ſe reſſentait de ce caractère immobile & inanimé, qui pourtant n'excluait pas un ſentiment grave & religieux, car longtemps après encore, lorſque les arrangements étaient moins uniformes, on s'apercevait toujours de cette influence dans ces nobles Madones intronifées, comme reines du ciel & des anges, ſeules ou avec d'autres bienheureux.

L'attitude de la mère & du fils varie très-peu dans les anciennes peintures qui exiſtent encore. La madone eſt preſque toujours aſſiſe ſur un trône, vêtue d'une tunique rouge & d'un manteau bleu, à moitié jeté ſur la tête en forme de voile; elle tient l'enfant Jéſus, vêtu de rouge ou de bleu; la Vierge incline légèrement la tête de côté; le Chriſt a la main droite élevée comme pour bénir, la gauche eſt étendue ſur ſa mère. Telles étaient les ſimples diſpoſitions des effigies préſentées par les moſaïques architecturales qu'on plaçait ordinairement au deſſus du maître-autel, dans les chapelles & dans les égliſes. Les exemples conſervés ſont, pour ce motif, très-célèbres dans l'hiſtoire de l'art.

Le premier eſt une Vierge intronifée par Guido de Siena, qui vivait vingt ou trente ans avant Cimabuë. Dans l'exécution du type, la conception byzantine ſe remarque encore un peu, mais avec un ſentiment radouci & plus naturel, particulièrement dans la figure de l'enfant. L'expreſſion de la face de la Vierge eſt ſi douce & ſi attrayante que ſi l'artiſte n'avait mis une date, 1221, à ſon œuvre, on croirait que ce tableau eſt de la fin du XVe ſiècle.

Le ſecond ſont les deux coloſſales madones de Cimabuë,

actuellement à Florence. La première, qui fut peinte pour les moines de la Sainte-Trinité; eſt maintenant dans la galerie de l'Académie. Elle a toute la raideur du type byzantin. Elle eſt entourée de ſix anges adorateurs, placés par trois de chaque côté, mais les uns au deſſus des autres. Au deſſous ſont les buſtes des quatre grands prophètes, placés dans des niches & tenant des parchemins comme dans l'antique moſaïque de Capoue. La ſeconde eſt toujours reſtée dans la chapelle Ruccelaï, à Santa Maria Novella. Malgré ſon attitude élancée, ſa grandeur coloſſale & ſon ſtyle ſévère, la face de la madone eſt frappante par la douceur de ſon expreſſion. L'enfant Jéſus eſt auſſi bien fini; trois anges ſont de chaque côté & ſemblent ſoutenir le trône ſur lequel la Vierge eſt aſſiſe. Les prophètes, au lieu d'être au bas du tableau, ſont peints dans des médaillons, de chaque côté.

Vaſari s'étend longuement dans le récit de l'eſtime qu'on avait pour cette peinture qu'on porta proceſſionnellement, au ſon des trompettes, de l'atelier de Cimabuë à l'égliſe où elle eſt encore.

Dans les repréſentations ſtrictement dévotes de la Vierge & de l'enfant, on la voit preſque toujours aſſiſe, juſqu'à la fin du XIIIe ſiècle, &, pendant plus d'un ſiècle encore, il n'y eut que les ſculptures qui la préſentèrent debout; telle on voit, du moins, la belle madone de Nicolas Piſano, dans la Capella della Spina de Piſe; mais on peut en rencontrer bien d'autres exemples dans les égliſes gothiques & les recherches de Cicognaro en ſignalent un grand nombre.

On trouve, au XVIIIe ſiècle, pluſieurs exemples de la madone ſculptée debout ſur un piédeſtal, couronnée ou voilée, te-

nant l'enfant ſur ſon bras gauche, tandis que de ſa main droite elle tient un ſceptre ou une fleur. De telles effigies de la Vierge étaient ſouvent placées ſur le pilier central qui partage habituellement la grande porte des cathédrales en deux parties égales, faiſant ſans doute alluſion à ce texte : « Je ſuis la porte, ſi quelqu'un la franchit par moi, il ſera ſauvé » ; texte qui, pris à la lettre, faiſait des égliſes un refuge inviolable.

Dans les contrées ſoumiſes à la foi catholique romaine, il n'eſt pas rare de trouver ces effigies de la Vierge au coin des rues, au deſſus des portes des maiſons. Dans ce cas, la Vierge apparaît ſous le caractère de protectrice & on peut l'appeler Notre-Dame de Grâces, Notre-Dame de Bon Secours.

Rarement on voit, avant la fin du XIVe ſiècle, la Vierge peinte debout ; un exemple fait cependant exception, c'eſt celui de la vieille madone grecque, vénérée comme miraculeuſe dans la cathédrale d'Orviéto, ſous le titre de la *Madona de San Brizio*, à laquelle on prête une antiquité fabuleuſe, mais, ſelon les connaiſſeurs, très-conteſtable & qu'on ne peut faire remonter qu'au XIIIe ſiècle, ſurtout ſi on en juge par la couronne de la Vierge & de l'enfant qui ſont même très modernes & tout-à-fait en déſaccord avec le reſte de la peinture.

En Italie, les élèves de Giotto furent les premiers à repréſenter la Vierge debout, ſous un dais ; mais ces repréſentations ſont plus fréquentes dans le nord de l'Europe qu'en Italie, au XVe & au XVIe ſiècle.

Dans les ſimples madones intronifées, on apporta graduellement une grande variation dans les attitudes & dans les ſentiments. La Vierge, au lieu de ſoutenir ſon fils des deux mains,

le tient d'une feule, de l'autre, elle le montre ou bien elle lève fa main droite comme pour bénir les adorateurs. Dans quelques cas, l'enfant careffe fa mère, quelquefois celle-ci l'allaite ; mais de pareilles repréfentations de la Vierge intronifée font rares. On trouve, cependant, un exemple attribué à Van Eych, de la Vierge affife fur un trône magnifique, fous un dais, & offrant le fein à fon fils. Cet exemple a fon pendant dans la galerie de Vienne; repréfentant la Vierge debout, mais venant de fe lever de fon trône, auffi fous un dais gothique, fur lequel font fculptées d'un côté la chute d'Adam & de l'autre Eve avec le ferpent.

Quelques exemples préfentent Marie adorant fon fils, mais c'eft probablement alors la *Madre Pia*, qu'on a tant variée dans la fuite. Souvent l'enfant eft couché fur les genoux de fa mère; celle-ci le regarde, les mains jointes, comme en prières, ou bien elle place fa main fous les pieds de fon fils. Dans quelques cas, l'enfant regarde fa mère, en ayant un doigt fur fes lèvres, exprimant par ce figne le *Verbum fum ;* rarement on trouve des exemples dans lefquels l'enfant foit endormi.

Lorfque la Vierge intronifée eft repréfentée tenant un livre ou lifant, & que l'enfant pofe la main fur le livre, c'eft une variation qui remonte au XIVe fiècle. La madone eft alors la *Mater fapientiæ*, la *Virgo fapientiffima*, le livre eft celui de la Sageffe. Telle eft du moins la plus commune interprétation. Dans une peinture en ce genre par Grofiacci, la Vierge eft affife fur un trône, lifant attentivement; près d'elle font faint Jean-Baptifte & faint Michel.

Quant à la couleur des vêtements de la Vierge, elle ne s'écarte prefque jamais des règles fixées ; fa tunique eft ordinaire-

ment rouge, ſon manteau eſt ou rouge, couleur de l'amour & de l'aſpiration religieuſe, ou bleu, couleur de la conſtance & de la pureté céleſte.

Dans les peintures du XIIIe, du XIVe & même d'une partie du XVe ſiècle, ces couleurs ſont d'une teinte tendre & délicate, le rouge eſt roſe, plutôt que cramoiſi; mais, dans la ſuite, on a fait une étude de l'effet des couleurs, & le rouge, le bleu-foncé ont remplacé les teintes pâles. Parfois le manteau bleu recouvre la tête de la Vierge & lui ſert de voile, quelquefois un voile blanc ou une couronne le remplacent. On voit peu de vierges introniſées, comme *Regina cœli*, qui n'aient pour ornement ou une couronne ou des cheveux tombant ſur ſes épaules en treſſes longues & luxuriantes.

Dans les peintures allemandes & vénitiennes, la Madone eſt ſouvent richement vêtue; ſa robe eſt couverte de broderies & de perles, ſa couronne eſt garnie de diamants.

Les anciennes peintures préſentent toujours l'Enfant Jéſus vêtu; ce n'eſt qu'au XVIe ſiècle qu'on le voit en partie & même entièrement nu. Les anciens le couvraient d'une tunique fermée par une ceinture, avec de grandes manches, d'une étoffe quelquefois brodée d'or, quelquefois blanche, ou bleue, ou rouge. A cette robe, preſque royale, on a ſubſtitué plus tard une petite chemiſe tranſparente, ſans manches; mais, en général, dans toutes les peintures deſtinées à des couvents de femmes, il eſt couvert d'une tunique bleue, ou bien ſa mère le tient enveloppé dans ſes vêtements.

Dans les anciennes peintures, le trône ſur lequel la Vierge eſt aſſiſe, eſt un couſſin d'étoffe brodée, poſé ſur un tabouret,

ou bien une chaiſe de ſculpture gothique telle qu'on la voit dans les ſtalles des cathédrales. Plus tard, ces ſiéges ont été transformés en trônes riches, ornés ſuivant le goût & le talent de l'artiſte. On en voit qui ſont peints de manière à imiter le marbre, ornés de médaillons & de bas-reliefs repréſentant des ſujets tirés de l'Ancien Teſtament & qui ſe rapportent à l'hiſtoire de la Vierge ou à la miſſion de ſon fils.

Au XVIe ſiècle, au moment où les ſentiments religieux déclinaient & que le goût profane envahiſſait toutes les branches de l'art & la littérature, on trouve des trônes de la Vierge ornés de bas-reliefs, d'ornements claſſiques, comme la chaſſe de Théſée & d'Hippolyte. On ſuppoſe alors que la mère de Dieu introniſée ſur les ruines du paganiſme, rappelle les anciennes légendes qui font tomber les temples & leurs idoles à l'approche de Marie & de ſon fils. Il exiſte pluſieurs exemples de ces ſortes de repréſentations de la Vierge ſur des trônes magnifiques.

Les Italiens font une diſtinction entre la *Madona in trono* & la *Madona in gloria*.

Quand des ſaints étaient introduits dans un tableau, la dignité de Marie comme mère de Dieu, voulait qu'elle ne ſe trouvât jamais confondue parmi eux, on l'élevait alors au deſſus de la terre & on la plaçait au milieu de nuages, avec le croiſſant ou l'arc-en-ciel ſous ſes pieds. Cette repréſentation prenait alors chez eux l'appellation de *Madona in gloria*. Cet arrangement, ſouvent répété, n'a pas, ce nous ſemble, la dignité ſimple d'une reine aſſiſe au milieu de ſes ſujets.

De par l'autorité de l'Egliſe, Marie eſt intitulée reine des

anges, des Prophètes, des Apôtres, des Vierges, des Martyrs & des Confeſſeurs, parmi leſquels les artiſtes choiſiſſent les perſonnages acceſſoires qu'ils veulent introduire ou qu'ils ont ordre de faire figurer dans leurs œuvres. Dans le principe, les anges paraiſſent avoir obtenu la préférence, ainſi que le prouve un exemple remarquable de la Madone introniſée, entourée de quatre anges, & que l'on voit dans l'antique moſaïque de l'égliſe de Sainte-Apollinaire à Ravenne, les madones de Cimabuë dont nous avons déjà parlé & beaucoup d'autres qu'il eſt ſurabondant de citer. Giotto place les anges agenouillés au pied du trône, faiſant de la muſique ou ſervant leur glorieuſe reine. Cet accompagnement d'anges choriſtes eſt un des plus anciens acceſſoires qui ſe ſoient conſervés juſqu'à nos jours. Dans une œuvre bien remarquable de Gentil Fabriano, repréſentant une Madone introniſée, l'artiſte a placé de chaque côté du trône, un arbre ſur lequel ſont perchés, comme des oiſeaux, de petits ſéraphins rouges, chantant & jouant ſur des inſtruments. Dans quelques exemples, tel que le retable par Taddeo Gaddi, à Florence, les anges, au lieu des inſtruments de muſique, harpes ou luths, portent les attributs des vertus cardinales.

Lorſque les Patriarches, les Prophètes, les Sibylles, en un mot, tous les perſonnages de l'ancienne loi, entrent dans une peinture ou ſur un retable, comme faiſant partie du cortége de Marie, comme types, prophètes ou précurſeurs du Meſſie, ils ſont toujours en dehors du compartiment dans lequel la Vierge eſt aſſiſe avec ſon fils. La ſeule exception que l'on trouve parfois eſt en faveur du roi David & du patriarche Job, mais ſeulement dans les œuvres modernes. David n'a plus alors ſa

qualité de prophète, il ne conſerve que ſon titre d'ancêtre de la Vierge & du Rédempteur; Job ne ſe rencontre que dans les œuvres vénitiennes, non comme patriarche, mais comme patron.

Les Evangéliſtes & les Apôtres paraiſſent quelquefois, mais toujours comme patrons des égliſes pour leſquelles la peinture eſt faite. Saint Jean-Baptiſte, qui ſemble avoir été le premier introduit après les anges, eſt mis à proximité de la Vierge & de l'Enfant. Dans l'art grec, on l'a fait ange & meſſager, car il paraît ſouvent avec des ailes. L'Egliſe grecque l'honore ſpécialement comme Précurſeur &, à ce titre, il fait partie obligatoire de tous les groupes ſacrés. Rien n'eſt comparable à la gracieuſe & familière figure du petit ſaint Jean, comme acceſſoire au groupe de la Vierge & de ſon fils. L'introduction de ce perſonnage, qui remplace preſque toujours les anges aux pieds du trône, devint preſque habituelle au XVIe ſiècle.

Dans les peintures primitives, ſainte Anne, mère de la Vierge, était rarement introduite, parce que la généalogie terreſtre de la mère de Dieu ne pouvait trouver place dans des repréſentations ſublimes & myſtiques; mais, à partir du milieu du XVe ſiècle, ſainte Anne devint, d'après les légendes, un perſonnage important &, quand il fallait l'introduire, le peintre n'était pas peu embarraſſé de la place qu'il devait lui donner. Il paraiſſait peu convenable de la mettre plus bas que ſa fille; elle ne pouvait pas non plus lui être ſupérieure; on tranchait alors la difficulté en les faiſant aſſeoir toutes deux ſur le même trône, ſainte Anne s'occupant de l'Enfant Jéſus que Marie tenait dans ſes mains. On voit à la galerie nationale de Londres un exemple en ce genre par Francia.

Le premier exemple peut-être que l'on puiſſe indiquer de la Vierge introniſée, entourée de ſa famille, eſt par Vivarini. Sainte Anne eſt à la droite du trône, à la gauche eſt ſaint Joachim, ſur le devant eſt un groupe de Franciſcains.

L'introduction des Docteurs, des Pères de l'Egliſe avec leurs longues robes & leur barbe flottante, mis en contraſte avec la charmante jeuneſſe, avec la noble & ſublime naïveté de la Vierge & de ſon divin fils, produit un effet magique ſur l'eſprit de l'obſervateur. Un bel exemple que nous pouvons en citer eſt l'œuvre de Maretto, actuellement à Francfort. La Vierge careſſe tendrement ſon fils, deux Docteurs ſont de chaque côté du trône. Un ſecond exemple eſt celui que l'on voit dans la galerie de Milan.

De toutes les ſervantes de la Vierge & de Jéſus, la plus populaire eſt peut-être ſainte Catherine, dont le mariage a été un thème ſouvent répété à cauſe de ſon admiſſion générale dans toutes les communautés de femmes.

Dans l'art flamand & dans l'art eſpagnol, les ſerviteurs de la Vierge ſont des moines & des religieuſes. La raiſon en eſt que la plupart des communautés renfermant dans leur ſein des artiſtes d'un mérite peu commun, ceux-ci crurent ne devoir mieux faire que d'introduire dans leurs œuvres quelques-uns de leurs membres béatifiés, les donnant pour eſcorte à la Vierge. Un ſimple coup d'œil ſuffit aux perſonnes accoutumées à lire les ſignifications de l'art, pour diſcerner l'ordre religieux pour lequel un tableau a été fait. Saint Paul eſt le ſaint des Bénédictins; il eſt peu de tableaux faits pour eux où il ne paraiſſe. Saint Auguſtin eſt le patriarche des Franciſcains & des

Dominicains; communément il occupe la première place dans les peintures exécutées pour ces deux ordres religieux, en compagnie de faint Bernard & de faint Dominique. Dans les ordres mendiants, on trouve ordinairement faint Antoine de Padoue, fainte Claire d'Affife. Une des belles peintures, dans cette compofition, eft celle de Pellegrino, dans laquelle la Vierge intronifée eft accompagnée de ces deux derniers perfonnages. Une autre œuvre non moins célèbre eft celle du Corrége, faite pour l'églife des Francifcains de Parme, où l'on voit la Vierge béniffant faint François qui la contemple avec admiration; derrière lui, d'un côté eft faint Antoine de Padoue, de l'autre font faint Jean & fainte Catherine.

Dans les peintures votives qui ont pour objet la délivrance de la pefte, on voit toujours figurer faint Sébaftien, faint Roch ou faint Georges, quelquefois faint Côme & faint Damien, protecteurs ordinaires dans les grandes calamités. Une peinture remarquable dans cette compofition eft celle par Mateo Giovani, où la Vierge & l'Enfant Jéfus font intronifés entre faint Sébaftien & faint Georges, pendant que faint Côme & faint Damien, en tenue de médecins, portant une palme, font agenouillés devant le trône. Le tableau du Titien, que l'on voit à Venife & qui fut fait & confacré à la Vierge en reconnaiffance de la ceffation de la pefte, préfente la Vierge & l'enfant affis dans la gloire céleefte. La Vierge eft furtout remarquable par fon expreffion gracieufe & fouriante. Une autre peinture célèbre, en ce genre, eft celle de faint Sébaftien par le Corrége. L'introduction, dans cette belle œuvre, de faint Germain, patron de Modène, indique affez que cette peinture fut faite pour cette ville, à l'occafion de la pefte qui la défola en 1515.

Dans les calamités occaſionnées par les inondations & par le feu, ſaint Grégoire eſt le grand protecteur. Ce ſaint & ſainte Barbe, que l'on invoque contre le tonnerre & la tempête, expriment la délivrance de ces fléaux, quand ils ſont réunis ſur un même tableau. Les peintures votives qui ſont des actes de reconnaiſſance pour quelque bienfait obtenu de Marie, ne ſont pas moins recommandables. Une des plus connues & des plus remarquables eſt celle que l'on voit au Louvre, exécutée par Andrea Montagna, ſur l'ordre de François de Gonzague, comme témoignage de ſa gratitude, envers la Vierge, de la victoire qu'il remporta ſur les Français en 1495.

BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE IMPR.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7502 01529308 9